L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

COMITÉ DE DIRECTION :

Marcel BIZOS
Inspecteur général de l'Instruction publique

Pierre BOYANCÉ
Professeur à la Sorbonne

Adrien CART
Inspecteur général de l'Instruction publique

Pierre-Georges CASTEX
Professeur à la Faculté des Lettres de Lille

Maurice LACROIX
Professeur de Première supérieure au Lycée Henri IV

Mario ROQUES
Membre de l'Institut

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : **Jean BEAUJEU**
Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A 4615

SIXIÈME ANNÉE. — N° 2. — MARS-AVRIL 1954

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — **DOCUMENTATION GÉNÉRALE**

ÉTUDE SUR LA PENSÉE RELIGIEUSE DE MONTAIGNE, *par Roger PONS* 43
LE TYPE DE LA JEUNE FILLE DANS LE THÉATRE DE RACINE, *par Thérèse GOYET* 55
LITTÉRATURE, PAYSAGE ET JARDINS, *par Pierre GRIMAL* 60
A LA RECHERCHE DE ZOLA, *par Robert RICATTE* 67
A TRAVERS LES LIVRES, *par G. BECKER, G. ROBERT, J. de ROMILLY, etc...* 73
A TRAVERS LES REVUES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE, *par Guy ROBERT* 76

DEUXIÈME PARTIE. — **DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE**

PEUT-ON ENSEIGNER LA LITTÉRATURE COMPARÉE ? *par Marius-François GUYARD* 79
DISSERTATION FRANÇAISE, *par Paul SURER* 81
THÈME LATIN, *par J. LÉGER* 83

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

SIXIÈME ANNÉE. — N° 2. — MARS-AVRIL 1954

Ont collaboré à ce numéro :

G. BECKER, professeur au Lycée Janson-de-Sailly; P.-G. CASTEX, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; Th. GOYET, assistante à la Faculté des Lettres de Besançon; P. GRIMAL, professeur à la Sorbonne; M.-F. GUYARD, chargé d'enseignement à la Sorbonne; J. LÉGER, professeur au Lycée Montesquieu à Bordeaux; R. PONS, professeur de Première supérieure au Lycée Louis-le-Grand; R. RICATTE, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand; G. ROBERT, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres de Besançon; J. DE ROMILLY, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; P. SURER, professeur au Lycée Marcelin-Berthelot.

Prix de l'abonnement : **1.200 fr.**; Etranger : **1.500 fr.**; le numéro : **300 fr.**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsablilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles

BULLETIN D'ABONNEMENT

à MM. J.-B. BAILLIERE et FILS

ÉDITEURS

19, rue Hautefeuille — PARIS (VI^e^) Chèques Postoux : **PARIS 202**

Je soussigné (nom et prénoms) .....

demeurant (1) .....

..... *vous prie de bien vouloir m'abonner à*

L'INFORMATION LITTÉRAIRE

Revue illustrée paraissant cinq fois par an, par numéros de 48 pages (20 × 26)

Prix de l'abonnement : France, **1.200 fr.**; Etranger, **1.500 fr.**; le numéro, **300 fr.**

(LES ABONNEMENTS PARTENT DU 1^er^ JANVIER DE CHAQUE ANNÉE)

Veuillez trouver sous ce pli un $\frac{\text{chèque}}{\text{mandat postal}}$ *de* ..... *francs, montant de mon abonnement.*

Signature :

(1) Prière d'écrire très lisiblement.

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Étude sur la pensée religieuse de Montaigne

L'"APOLOGIE DE RAYMOND SEBOND"

On couche volontiers le sens des écrits d'autrui à la faveur des opinions qu'on a préjugées en soi; et un athéiste se flatte à ramener tous auteurs à l'athéisme, infectant de son propre venin la matière innocente.

MONTAIGNE, *Apologie de Raymond Sebond*, p. 165 (1).

I

Parmi les auteurs du premier rang, il en est peu d'aussi méconnus que Montaigne. La légende scolaire fait de lui un pleutre, un égoïste, un rat de bibliothèque. La légende érudite l'habille en stoïcien, le dénude en sceptique pour l'affubler enfin d'un costume épicurien. Tous les penseurs, depuis bientôt quatre siècles, l'exploitent et le tirent à eux. Quand ils en arrivent aux questions fondamentales, à la religion de Montaigne, à sa pensée profonde sur le christianisme, les commentateurs les plus perspicaces parlent dans tous les sens. On ne s'y reconnaît plus; les « suffisants lecteurs » font avec leurs gloses un tintamarre dont on ne sait si l'ombre de Montaigne s'afflige ou se réjouit davantage.

L'*Apologie de Raymond Sebond* est l'occasion des contradictions les plus brutales. Il faut certes connaître tous les commentaires divergents qu'elle a suscités; cela est au moins instructif pour l'histoire de l'esprit humain. Mais peut-on se résigner au désaccord tumultueux des interprètes les plus qualifiés ? Il est certain qu'ils ne peuvent pas avoir raison tous à la fois. Alors ? Recourra-t-on au scepticisme de Montaigne lui-même, haussera-t-on les épaules ? Se résignera-t-on de gaieté de cœur à lire les *Essais* en sautant les deux cent cinquante pages de l'*Apologie ?* Il vaudrait mieux essayer de redevenir un lecteur ingénu, de « courre d'un fil » le fameux chapitre pour en suivre sans résistance le mouvement. C'est le seul chemin qui puisse permettre de rencontrer Montaigne.

* * *

Remettons-nous sous les yeux, avant de tenter cette lecture dégagée, la disgrâce posthume de ces pages maîtresses. Elles sont devenues l'épouvantail des professeurs; pour d'autres raisons, l'épouvantail des étudiants; et par voie de conséquence, l'épouvantail des lettrés. Comment en un plomb vil... ?

(1) Je citerai toujours l'*Apologie* (ESSAIS, II, XII) d'après l'édition de Jean PLATTARD, collection des Universités de France, *Œuvres complètes de Montaigne*, tome III. Il est bon de noter que le texte choisi comme épigraphe est une addition de l'exemplaire de Bordeaux.

L'ÉPOUVANTAIL DES PROFESSEURS

L'Université ne s'insurge pas volontiers contre Sainte-Beuve, quand il juge des écrivains classiques. Or Sainte-Beuve a consacré la thèse de la duplicité de Montaigne. Sous prétexte de défendre un théologien catholique, Montaigne ferait au catholicisme le plus sournois des procès. Ecoutez le conférencier de Lausanne : *Ici tout porte, tout est ménagé, tortueux, disant le contraire en apparence de ce que le maître conclut à part soi et qu'il insinue...* (*Port-Royal*, tome II, p. 431). *Il ne cherche qu'une occasion couverte de parler en tous sens de la chose religieuse, d'y peloter à droite et à gauche, et de pousser sa pointe...* (*ibid.*, p. 433). *Il y a toute une comédie qu'il joue, et dont il ne prétend faire dupe que qui le veut bien...* (*ibid.*, p. 434). *Montaigne termine par une pompeuse citation de Plutarque et très suspecte d'intention ici...* (*ibid.*, p. 440). A la fin de son étude, Sainte-Beuve a le triomphe lyrique et se souvient que sa critique est poésie. Il s'accorde quelques images bien filées. Il se fait fort d'entrer désormais chez Montaigne comme chez lui, d'ouvrir *toute l'enfilade de ses pensées et arrière-pensées, ce labyrinthe de cabinets et de chambres où il se plaît, sans qu'on sache jamais, non plus que de Pygmalion, dans laquelle il couche* (*ibid.*, p. 441). Mais voici le chef-d'œuvre :

Montaigne, en ce chapitre et dans tout son livre, a fait comme un démon malin, un enchanteur mauvais, qui, vous prenant par la main, et vous introduisant avec mille détours séduisants dans le labyrinthe des opinions, vous dit à chaque pas, à chaque marque que vous voulez faire pour vous retrouver : « Tout ceci n'est qu'erreur ou doute, n'y comptez pas, ne regardez pas trop, en espoir de vous diriger au retour; la seule chose sûre est cette lampe que voici (2)*; jetez le reste; cette lampe sacrée nous suffit. » Et quand il vous a bien promené, égaré et lassé dans les mille dédales, tout d'un coup il souffle, ou d'une chiquenaude il éteint; et l'on n'entend plus qu'un petit rire* (*ibid.*, p. 441).

Derrière Sainte-Beuve, et jusqu'à Gide, combien de maîtres de la critique sont venus se ranger ! Ne pastichons pas l'*Apologie* en entassant les docteurs sur les docteurs. Armaingaud, le savant éditeur des *Essais*, voit lui aussi dans Montaigne un maître des réticences perfides, un ennemi secret de la foi. M. Weiler (*Pour connaître la pensée de Montaigne*) ne doute pas de son machiavélisme. Il a bien remarqué les nombreuses professions d'orthodoxie qui jalonnent l'*Apologie:* ce sont des paratonnerres. *Ces professions de foi chrétienne alternant avec des propositions impies, ce balancement continuel des unes aux autres, ces protestations solennelles et ces petites phrases perfides, cette confusion qui va jusqu'à l'incohérence, ces contradictions déconcertantes, tout cela devient inintelligible si Montaigne n'a pas une idée de derrière la tête; tout s'éclaircit au contraire si l'on se rappelle l'obligation où il était — de son propre aveu — de ne parler qu'à mots couverts* (p. 49).

Sainte-Beuve faisait à peu près du Montaigne de l'*Apologie* un Bayle avant la lettre. Léon Brunschvicg, dans un livre par bien des côtés admirable, ferait presque de lui un Voltaire. Il lui paraît évident que l'*Apologie* est une « apologie à rebours ». Tant pis pour nous si nous nous y laissons prendre ! *Tant pis pour le lecteur, à qui aura manqué la grâce d'ironie sans laquelle les pages savoureuses et hardies des* Essais *n'offriraient plus que la platitude d'une lettre morte. De cette ironie déclarée et communicative Raymond Sebond devait être la première victime* (3). Léon Brunschvicg, lui, est abondamment pourvu de cette « grâce d'ironie ». Si Montaigne s'étonne des prodiges qui marquèrent la mort de César, il les rapproche aussitôt des faits surnaturels dont les Evangiles entourent la mort du Christ. Si Montaigne s'égaye aux dépens d'une prétendue ascendance divine de Platon, et des « cocuages procurés par les dieux contre les pauvres humains », il juge inutile de dire quel nom cache celui de Platon. Comme chacun sait, on ne prête qu'aux riches. Les pages 65-68 de Brunschvicg sont le chef-d'œuvre vraiment déconcertant d'une exégèse hyper-voltairienne.

Comment se défendre contre l'autorité et le prestige de tant de maîtres ? En alléguant le catholicisme de fait de Montaigne ? Sa soumission aux autorités de l'Eglise, sa fidélité aux pratiques ? Nul ne conteste que Montaigne ait vécu en chrétien; mais cela ne livre pas le secret de ses

(2) Sainte-Beuve, en tout état de cause, est un admirable lecteur. C'est au texte même de Montaigne qu'il emprunte son image. Cf. *Apologie*, p. 275 : *encore que nous éclairions ses pas par la sainte lampe de la vérité.* P. 326 : *Tout ce que nous voyons sans la lampe de sa grâce, ce n'est que vanité et folie*, dit Montaigne.

(3) Léon BRUNSCHVICG. *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*. Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1945 (p. 53).

pensées, et surtout de ses pensées de derrière. Il cédait au temps; il assurait son repos; il feignait: et tout est dit.

Il est troublant de constater que tous les critiques qui, peu ou prou, tirent Montaigne du côté de la libre-pensée sont eux-mêmes, d'une façon ou d'une autre, libre-penseurs. Peut-être ont-ils inconsciemment modelé Montaigne à leur image. Peut-être la « prévention » les a-t-elle égarés. Va-t-on donc les tenir pour suspects, et les disqualifier à cause de leur incroyance ? Mais en bonne logique, si les lecteurs qui font confiance à Montaigne, qui croient à son christianisme sérieux, sinon profond, sont eux-mêmes des croyants, ne faudra-t-il pas les disqualifier à leur tour ? Nous serions donc au rouet.

Et c'est bien le cas. La loyauté religieuse de Montaigne a trouvé de nombreux champions. Ils s'inscrivent presque tous dans le camp spiritualiste ou chrétien. Pour Strowski, le sentiment religieux est le pivot des Essais; l'*Apologie* est « l'expression complète d'une âme vraiment religieuse et sincère... Le scepticisme est la forme que prit en Montaigne le sentiment religieux ». Lamandé, Thibaudet croyaient aussi à la sincérité des *Essais* et de l'*Apologie;* Moreau, Plattard y croient. Bouleversant toutes les idées reçues, Citoleux fait de l'humaniste dilettante un « théologien casqué ». De Québec nous arrive une chaleureuse défense de Montaigne. En concluant une longue étude de l'*Apologie*, M. Michel Dassonville salue en lui *non seulement un parangon de sagesse, mais surtout, avec Saint François de Sales, le plus foncièrement catholique des grands écrivains français du XVI*e *siècle* (4). Enfin, last but not least, le P. Clément Sclafert, dans un livre monté de ton et un peu vaticinant, mais plein de textes et d'idées, fait preuve en sens inverse d'une perspicacité divinatoire égale à celle de Léon Brunschvicg. Si le Christ est à peine nommé dans les *Essais*, « son image est transparente partout en filigrane (5) ». Suivez Montaigne : « il nous mène aux portes de la perfection évangélique ».

A l'appui de ces pieux exégètes, on pourrait invoquer la caution de Mademoiselle de Gournay: celle, plus sûre, des Inquisiteurs du Saint Office, que l'*Apologie de Raymond Sebond* n'alarma d'aucune façon. A l'appui de leurs contradicteurs viendraient témoigner les libertins sans nombre que Montaigne a affranchis.

Que fera donc le professeur honnête, soucieux de ne pas entrer à son tour dans ce ballet des illusions, et de ne pas marquer indûment Montaigne de sa propre foi ou de sa propre résistance aux dogmes ? Il exposera peut-être les épisodes de cette guerre sans fin. Plus probablement, il fuira cet épouvantail et maudira le théologien catalan et son défenseur gascon. Non sans remords; non sans une secrète inquiétude. Car toute âme bien née aime Montaigne, connaît sa haine farouche du mensonge et est séduite par lui dès les premiers mots : « C'est ici, lecteur, un livre de bonne foi... » N'est-ce pas le trahir que de lui prêter, quelques excuses que l'on avance, une marche sournoise ? Mais le croire sur parole, c'est peut-être naïveté. N'avons-nous d'autre recours que la lâcheté de l'abstention ?

L'ÉPOUVANTAIL DES ÉTUDIANTS

J'imagine que l'étudiant, avant de juger de haut l'*Apologie*, veut comprendre comment elle est faite. Il a un bon guide, Villey, qui en propose une analyse commode, et qui arrive à dater, par les méthodes érudites que l'on sait, les principales couches ou nappes de la rédaction. Ainsi, dans le développement essentiel, l'étudiant s'habitue à distinguer trois grandes étapes. Montaigne illustre d'abord la « dénéantise de l'homme » (vers 1573); il établit ensuite la vanité et la nocivité de la « science » (cette deuxième section serait la plus récente — 1579-1580 ?); il ébauche enfin une « critique de la connaissance » avant la lettre, en faisant le procès de la raison (1576).

Le meilleur guide peut devenir dangereux. S'il lit les analyses de Villey de préférence au texte de l'*Apologie*, l'étudiant risque de se méprendre, de se fabriquer sur l'*Apologie* des idées commodes et factices. A l'épreuve du texte, elles ne tiendront pas. Et ce sera une autre forme d'épouvante.

Qu'un chapitre aussi long n'ait pu être écrit d'un trait, tout le monde en tombe d'accord. Qu'au jeu des additions et des corrections, il se soit singulièrement enrichi et compliqué, c'est une autre évidence. Il n'est pas composé pour autant de morceaux indépendants, conçus et écrits à des années de distance, et artificiellement soudés. Une pensée vivante, stimulée par quelques sentiments

(4) Michel Dassonville. *Montaigne, apologiste perfide ?* in : *Revue de l'Université Laval* (Québec), avril-mai-juin 1952 (p. 832).

(5) Clément Sclafert. *L'Ame religieuse de Montaigne*. Nouvelles Editions latines, 1951, 316 p. La première citation est à la page 310; la seconde à la page 170.

très forts, entraîne Montaigne. C'est une pensée qui progresse, même quand elle paraît piétiner; où il y a plus de tours, de détours et de retours que de fondrières: qui ne perd jamais de vue son but, si elle change souvent de ton.

A découper l'*Apologie* en compartiments communiquant à peine, le mal est grand. D'autant plus grand que la sagacité de Villey, qui assigne à chaque section une date, en précise du même coup la source principale. Ses découvertes sont fondées, mais prêtent à une systématisation dangereuse. Montaigne devient, dans l'esprit de l'étudiant moyen, un cerveau à la remorque, prolongeant ses lectures par des pastiches ou des dissertations à l'instar. Quelques anecdotes de Plutarque le piquent d'émulation, et le voilà féru d'histoires de bêtes. En 1562, Henri Estienne traduit en latin les *Hypotyposes* de Sextus Empiricus. Que ce livre tombe entre les mains de Montaigne, non content de lui emprunter des inscriptions pour sa librairie, il se met à fabriquer à sa suite un réquisitoire contre la raison. Enfin que vers 1579 le hasard lui envoie l'emphatique et paradoxal Corneille Agrippa (*De incertitudine et vanitate scientiarum*), il n'a de cesse qu'il n'ait confisqué à son profit un si beau sujet et de si bonnes armes. Sans doute tous ces morceaux de reflet ou d'exploitation sont-ils confectionnés par Montaigne pour le plaisir ? Vienne l'occasion d'en découdre avec les ennemis de Sebond, il les extrait de ses tiroirs et en compose un corps monstrueux, un habit d'Arlequin. L'*Apologie* serait sortie de là. Cela n'incite pas à la prendre au sérieux.

On entend bien que je n'accuse pas Villey de se représenter la vie intérieure et l'activité créatrice de Montaigne sur ce patron dérisoire. Mais je sais trop à quels résidus aboutissent les magnifiques découvertes de son érudition, quand elles ont subi l'inévitable simplification des manuels, des cours, des notes prises aux cours, etc... Montaigne devient un penseur à périodes, sinon à éclipses. De même qu'il y a trois grandes périodes dans son développement moral (le stoïcien, le pyrrhonien, l'épicurien), il y a trois sous-périodes dans sa crise pyrrhonienne, trois « crus » de doute, que lui versent successivement trois maîtres provisoires, trois auteurs auxquels il s'inféode, etc... Quelle âme vivante résisterait à de tels tripartismes ! Oui, les livres sont pour Montaigne de passionnantes aventures; oui, ils l'ont excité, nourri, alerté, mais ils n'ont jamais étouffé sa voix. Ils sont tous entrés dans le creuset de cette pensée agile et active; à chaque époque de sa vie et de sa réflexion, quels que soient ses tremplins, ses soutiens, Montaigne est toujours et tout entier lui-même. L'*Apologie* a pu mettre longtemps à mûrir; elle est, malgré l'apparence, œuvre d'un seul tenant, victoire de la vie qui unit tout.

L'étudiant (et son maître aussi bien) se leurre souvent sur l'efficacité réelle des influences. Les plus actives sont quelquefois les plus dures à déceler. Une pensée étrangère vous stimule, vous imprègne, devient vôtre : cela peut être à votre insu. Cela ne vous engage pas forcément en tout cas à citer à chaque ligne le nom de votre modèle. Là est le point faible du système de Villey; il compte les citations, les emprunts avoués, les références explicites, et mesure l'influence par là. Ce calcul met en vedette les pourvoyeurs de Montaigne et non ses guides : ceux qui ont alimenté sa curiosité en érudition de pacotille se repèrent plus facilement que ceux qui ont trempé son esprit. Hugo eût été bien malheureux sans son Moreri; mais on n'expliquera tout de même pas Hugo par Moreri. N'expliquons pas davantage l'*Apologie* par Corneille Agrippa, ni même par Sextus Empiricus. Tâchons de l'expliquer par Montaigne.

Le désarroi de l'étudiant s'accroît quand il serre de près, dans leur contexte, certaines formules-étendards. Tout le doute de Montaigne se résumerait dans le tour interrogatif du « *Que sais-je ?* ». Or ce fameux « *Que sais-je ?* » figure pour la première fois dans l'édition de 1588 (6). C'est peut-être, comme le pense Weiler, qu'à cette date Montaigne ne songeait pas à le désavouer. C'est peut-être aussi qu'en 1576 il n'y attachait pas toute l'importance que l'on dit. Voyez en tout cas le contexte : il est limité et précis. Montaigne signale les pièges et les insuffisances du langage : « La plupart des occasions des troubles du monde sont grammairiennes »; il félicite les pyrrhoniens d'avoir déjoué les critiques malignes en recourant à l'interrogation. C'est une note en marge d'une parenthèse : on en voudrait faire la noix même de l'*Apologie !* Maintenez arbitrairement à la formule sa dignité de vedette : il restera à l'interpréter. Beaucoup n'y verront pas ce que vient d'y voir le P. Clément Sclafert : « La balance équanime qui timbre le cachet de Montaigne est une figure à peine voilée de la Croix; et le *Que sais-je ?* l'envers discret d'un *Dieu seul sait* ou d'un *je ne sais que Dieu* » (7). Mais que faut-il y voir exactement ?

---

(6) *Apologie*, p. 286. *Cette fantaisie est plus sûrement conçue par interrogation : « Que sais-je ? », comme je la porte à la devise d'une balance.* Ces mots sont une addition de 1588. Montaigne avait fait graver la devise, et une balance aux plateaux en équilibre, sur une médaille en 1576.

(7) J'utilise le brillant résumé donné par V.-H. Debidour dans : *Bulletin des Lettres*, 15 mai 1952, p. 182.

Autant fuir ce terrain miné et aller chercher le plus grand Montaigne dans les splendides chapitres du livre III. Mais est-il sérieux de pratiquer dans l'œuvre de Montaigne, toujours reprise, toujours amoureusement relue par le maître, de telles amputations ?

L'ÉPOUVANTAIL DES LETTRÉS

L'*Apologie*, pour qui n'a pas la grâce d'ironie, est lettre morte, avouait Brunschvicg. « L'*Apologie*, réduite à elle-même, pourrait bien nous paraître une longue et prolixe dissertation », confesse Weiler (p. 44).

Des doctes, ce dédain passe aux amateurs. Tant et si bien que ce chapitre, comme il advient souvent, est à la fois le plus célèbre et le moins lu. Celui dont on parle le plus dans les classes, celui que l'on perd l'envie d'explorer de son propre regard.

Nous prendrons Gide, lecteur merveilleusement subtil d'un Montaigne qui lui paraît parfois un prédécesseur et un protecteur, pour témoin d'une méfiance trop répandue. *Et nunc erudimini :*

Je crois, déclare Gide, *que le grand plaisir que nous prenons aux* Essais *de Montaigne vient du grand plaisir qu'il a pris à les écrire, et que nous sentons pour ainsi dire à chaque phrase. De tous les chapitres qui composent les trois livres des* Essais, *un seul est nettement fastidieux; c'est le plus long de beaucoup, le seul qu'il écrivit avec application, suite et souci de composition :* l'Apologie de Raymond de Sebonde...

Ce chapitre, qui prit place au milieu du second livre des Essais, *est le premier écrit de Montaigne* (?). *C'est un des plus célèbres et des plus souvent cités, car c'est un de ceux où la pensée de Montaigne, si désordonnée et naturellement vagabonde, fait le plus grand effort pour développer une sorte de doctrine et donner une consistance apparente à son inconsistant scepticisme. Mais cette pensée, précisément parce qu'il la tient en laisse, perd ici presque toute sa grâce, le charme exquis de sa démarche oisive; l'on sent qu'il la dirige vers un but et elle ne nous plaira jamais tant que lorsque, par la suite, il la laissera cueillir, au hasard des rencontres, toutes les fleurs d'un sentier non tracé d'avance où il s'aventure incertain...* (8).

Il est outrecuidant de renvoyer dos à dos tant de spécialistes. Mais c'est aujourd'hui le seul moyen de reprendre goût à l'*Apologie*. Qu'on relise le chapitre d'affilée, en oubliant, s'il se peut, le vacarme des gloses. On ne pourra pas ne pas trouver Gide très injuste : il y a plaisir à l'*Apologie*. On ne pourra pas ne pas reconnaître certaines évidences. Ce serait à désespérer de l'esprit humain, ou plus modestement de l'érudition, de la recherche historique et de la culture, si les lecteurs loyaux étaient condamnés à substituer indéfiniment leur propre logique et leurs propres préjugés à la pensée de Montaigne. Je ne fais pas mystère de mon allégeance chrétienne : je ne crois pas que ce soit cette allégeance qui m'amène à voir dans l'*Apologie* l'œuvre d'un chrétien, d'un homme de bonne foi et même, au moins à la manière du XVI^e^ siècle, de foi tout court.

II

Voici donc, par un concours de circonstances assez connu, Montaigne qui s'attaque *au plus important sujet qui puisse être, à savoir de la religion* (*Apol.*, p. 366). Il ne va pas jouer au théologien. Je le soupçonne de peu estimer les docteurs. En tout cas, il n'y entend rien, et le dit sans feinte (*Apol.*, p. 154). Il ne suivra donc ni Sebond, son client occasionnel, en ses démarches; ni les critiques de Sebond, ses adversaires d'aujourd'hui, dans le détail de leurs arguties. A d'autres la technique ! Il entre dans la lice en honnête homme, ce qui ne veut pas dire en mécréant.

Première victoire d'un esprit clair : il range en deux bandes rivales les ennemis de Sebond. D'un côté, c'est le principe même de l'entreprise du théologien catalan qui est condamné. Inutile d'examiner les démonstrations de Sebond : elles sont forcément impies. La foi n'a pas besoin du secours de la raison. On croit par l'expérience religieuse, par le cœur. Ainsi pensent sans doute quelques protestants. D'autres s'en prennent, non plus au principe de Sebond, mais à l'exécution. Il n'a rien fait qui vaille. Il a essayé d'appuyer par la raison les dogmes chrétiens. L'imprudent !

(8) *Les Pages immortelles de Montaigne*, choisies et expliquées par André GIDE. Corréa, 1939, p. 18-19. J'ai ajouté le point d'interrogation après l'affirmation de Gide sur le rang chronologique de l'*Apologie*.

Ses raisonnements boitent, ses démonstrations tombent à plat. Tout ce qu'il a fait, c'est de rendre éclatantes, par son impuissance, la sottise et l'absurdité de la théologie chrétienne. Ainsi pensent sans doute des amis de la raison qui savent employer la raison à de meilleurs usages, libre-penseurs et libertins.

CONTRE L'HYPOCRISIE DES CHRÉTIENS

Montaigne ne fera pas le même sort aux premiers adversaires de Sebond et aux deuxièmes. Dix pages suffiront pour régler la première objection. Il en faudra plus de deux cent trente pour la deuxième : autant dire toute l'*Apologie*.

On n'a aucune peine à s'expliquer cette disproportion.

La première objection est proprement théologique. Montaigne ne s'y sent pas à l'aise. Il voit juste, et dira d'un mot l'essentiel. De plus amples développements l'entraîneraient dans un domaine qui n'est pas le sien. L'orthodoxie a toujours soutenu contre les penseurs qui faisaient fi de la raison que la raison peut établir au moins les préambules de la foi; contre les pseudo-mystiques qui réduisent la foi à des élans, à une chaude intériorité que la foi est une lumière, et qu'elle éclaire l'esprit; qu'il faut travailler à cette lumière pour rendre l'aventure de la création plus intelligible et le donné de la révélation plus explicite. Montaigne le sait. Il le rappelle aux ennemis de Sebond dans une formule parfaite, qui est bien autre chose qu'une clause de style. C'est une très belle entreprise, affirme-t-il, que *d'accommoder au service de notre foi les outils naturels et humains que Dieu nous a donnés* (p. 155). A quoi bon délayer ?

Il choisit plutôt d'inviter les objectants, qui sont ici des chrétiens, à un redoutable examen de conscience. « La foi seule ! », vont-ils clamant. Mais qu'est-ce que la foi ? Qu'est-ce que leur foi ? Qu'est-ce que notre foi ? Viennent alors quelques pages magnifiques et douloureuses, qui dénoncent sans pharisaïsme, mais avec une émouvante lucidité, l'indigence religieuse des chrétiens, leur médiocrité, leur irréalisme, leurs manques de logique, les contradictions de leur vie, leur hypocrisie. Sarcasmes ? Ironie d'incroyant ? Que non pas ! Montaigne trouve spontanément non pas seulement les thèmes, mais l'accent des orateurs sacrés. Relisez ces pages, et dites s'il n'est pas vrai que Montaigne a bien compris de quelle lumière devrait rayonner l'âme chrétienne; de quelle faim l'âme vraiment croyante devrait se tourner vers Dieu. Si nous croyions en Dieu comme en *l'un de nos compagnons, nous l'aimerions au-dessus de toutes autres choses, pour l'infinie beauté et bonté qui reluit en lui* (*Apol.*, p. 159). On va répétant que Montaigne n'avait rien d'un mystique. Bien sûr, et je ne serai pas assez sot que de prétendre le contraire. Il a pourtant compris le vœu essentiel de l'âme mystique. Si nous avions vraiment la foi dans les promesses de la béatitude éternelle : *Je veux être dissous, dirions-nous, et être avec Jésus-Christ* (*Apol.*, p. 161). C'est un cri de saint Bonaventure : *Cupiat dissolvi* (*anima mea*) *et esse tecum*. Les missels donnent ordinairement cette prière pour nourrir l'action des grâces après la communion. Il n'est pas interdit de penser que Montaigne l'a lue de près. Mais il est naturel qu'un soldat catholique s'intéresse davantage à ses compagnons d'armes qu'à des oraisons de moines. Autour de lui, que voit-il ? Au mieux, du loyalisme; des intérêts, des passions, de la cruauté (9) : un démenti constant aux maximes de l'Évangile. De la foi sur les lèvres plus que dans les cœurs. Une cocarde; et quelles impuretés derrière !

Voilà donc les premiers ennemis de Sebond, les chevaliers de la « foi seule » ramenés à l'humilité. Aux autres, maintenant !

SUS A LA RAISON ORGUEILLEUSE

Ceux-là, Montaigne ne leur répond pas de sang-froid. Il emploiera contre eux toutes les ressources d'une admirable éloquence et d'une ironie multiforme. D'un bout à l'autre de ces pages enflammées, la passion le portera. La passion assurera leur unité. C'est pourquoi Thibaudet était plus ingénieux que perspicace, quand il inventait pour réduire de problématiques contradictions

(9) *Il n'est d'hostilité excellente comme la chrétienne* (*Apol.*, p. 159). C'est le ton de Boileau dénonçant à son tour, un siècle plus tard, les guerres de religion :

Et sans distinction, dans tout sein hérétique,
Pleins de joie, enfoncer un poignard catholique

(Satire XII, Sur l'Equivoque, vers 253-254).

le « lopinisme » de Montaigne. Montaigne, l'homme morcelé, l'homme des « lopins », aurait fabriqué ici une philosophie et une théologie de lopins ! Voire ! D'un bout à l'autre de cette réponse, il foudroie avec une énergie toujours renouvelée et cohérente son plus irréductible ennemi : l'orgueil humain, l'orgueil de la raison humaine.

Ainsi donc, les arguments de Sebond ne vaudraient rien. Soit ! Mais ceux qui le traitent de haut peuvent-ils en produire de meilleurs, pour ou contre ? Oseraient-ils bien relever le défi ? Ont-ils donc une telle confiance dans la raison ? Présument-ils à ce point de leurs forces et des forces de l'homme ? Les impudents ! Les imprudents ! Montaigne se déchaîne. Il va leur montrer la fausseté, l'erreur, la faiblesse, la défaillance des armes humaines. Et le beau jeu de massacre commence.

Pourquoi tant de passion ? tant de colère ? tant d'insistance ? Parce que l'orgueil, de quelque nom qu'on le nomme : outrecuidance, cuider, présomption, est le vice d'esprit et de cœur que Montaigne déteste le plus. Et dans la seconde objection à Sebond, il a flairé l'orgueil. S'il a cédé jadis au prestige des grands mots, des grandes attitudes, des insoutenables prétentions, bref au charlatanisme stoïcien, il en est bien revenu. Cet orgueil extravagant, c'est en lui peut-être qu'il achève de le piétiner. Tout sera bon pour confondre « ces nouveaux docteurs », « cette dangereuse peste », ces Don Quichotte qui ne se savent pas doublés d'un Sancho. La haine de Montaigne contre l'orgueil fond dans un alliage parfait tous les matériaux disparates que ses lectures, son imagination, sa verve lui fournissent pour frapper.

On ne peut retracer ici toutes les étapes de cette guerre sans merci. Charge contre l'anthropocentrisme; charge contre l'ambition effrénée de l'esprit; *La raison humaine contrôleuse générale de tout ce qui est au dehors et au dedans de la voûte céleste...*, etc. (*Apol.*, p. 307); charge contre le refus de la condition humaine, ou tout au moins contre l'oubli de ses limites et de ses servitudes. Montaigne, on le sait de reste, a le sens aigu de la misère de l'homme. Il faut montrer que ce sentiment négatif n'est que l'envers d'un autre sentiment, le sens de la grandeur, du mystère de Dieu.

LE SENS DE LA GRANDEUR DE DIEU

Ai-je tort d'éviter le mot transcendance ? Je verrais pourtant dans le sentiment de la transcendance divine (mot que n'emploie pas Montaigne; il reste honnête homme jusqu'au bout) le fondement de sa religion et de sa piété, le moteur de l'*Apologie*.

Dieu nous dépasse infiniment. Il dépasse nos prises, qu'on essaye de le saisir par la raison ou par l'imagination. Montaigne le répète sur tous les tons. Quelle distance de l'homme à Dieu ! Et l'homme, qui s'indigne d'être mis sur le même rang que les animaux, ne s'offense pas de se voir *apparier à Dieu... : tant nous sommes plus jaloux de notre intérêt que de celui de notre créateur !* (*Apol.*, p. 229). Et sans mesurer notre vanité, nous voulons *deviner Dieu par nos analogies et conjectures, le régler... à notre capacité et à nos lois, et nous servir aux dépens de la divinité de ce petit échantillon de suffisance qu'il lui a plu départir à notre naturelle condition !* (*Apol.*, p. 264). Nous, chétifs, nous voudrions peser Dieu, le limiter, le définir ! *Quoi ! Dieu nous a-t-il mis en mains les clefs et les derniers ressorts de sa puissance ? s'est-il obligé à n'outrepasser les bornes de notre science ?... Tu ne vois que l'ordre et la police de ce petit caveau où tu es logé, au moins si tu la vois : sa divinité a une juridiction infinie au-delà*, etc. (*Apol.*, p. 280).

Réduit à sa raison, l'homme qui prétend discourir de Dieu se prend au piège des mots, aux difficultés grammairiennes. *Je ne trouve pas bon d'enfermer ainsi la puissance divine sous les lois de notre parole* (*Apol.*, p. 285). C'est à peu près, je m'excuse de l'anachronisme, le terme où aboutit une autre âme religieuse qui avait dans sa quête de Dieu refusé l'aide des philosophes et des théologiens, le Saint-Exupéry de *Citadelle*. Devant Dieu, seul le silence convient. Dieu est celui qui enlève leur sens aux questions.

Dupé par son imagination, le croyant qui s'interroge sur l'emploi du temps réservé aux élus à longueur d'éternité, qui voudrait bien savoir si au paradis chacun reconnaîtra les siens, retrouvera les êtres aimés sur la terre, celui-là aussi méconnaît la grandeur infinie de Dieu. *Si nous tenons encore à un tel plaisir, nous sommes dans les commodités terrestres et finies* (*Apol.*, p. 272). Seule une âme religieuse pouvait comprendre cette inquiétude; seule une foi vraiment purifiée pouvait en sourire ou la dépasser.

Montaigne est ainsi plein de pitié, de mépris ou de dédain pour les délires de la raison ou les écarts de l'imagination, pour l'arrogance ou l'aberration des hommes qui veulent se représenter

Dieu. Mais ce présomptueux vide et vain, c'est toujours *l'homme seul, sans secours étranger, armé seulement de ses armes et dépourvu de la grâce et connaissance divine, qui est tout son honneur, sa force et le fondement de son être* (*Apol.*, p. 168). Ce n'est pas une seule fois, c'est dix, c'est vingt, c'est cent que Montaigne remercie Dieu d'avoir, par sa révélation, par l'enseignement de son Eglise, par sa grâce percé la nuit de l'homme et soutenu sa faiblesse. On se lasserait de relever tant de déclarations. L'ennemi de Montaigne, c'est l'homme qui ne compte que sur soi. L'orgueil des païens, des intellectuels païens s'entend, lui paraît coupable ou dérisoire; après le Christ, l'orgueil qui refuse l'Evangile devient monstrueux. Il aime une philosophie, celle de Pyrrhon, qui *présente l'homme nu et vide, reconnaissant sa faiblesse naturelle, propre à recevoir d'en haut quelque force étrangère, dégarni d'humaine science, et d'autant plus apte à loger en soi la divine, anéantissant son jugement pour faire plus de place à la foi* (*Apol.*, p. 254). *Plus nous nous revoyons et commettons à Dieu, et renonçons à nous, mieux nous en valons* (*id., ibid.*). Il remercie Dieu d'épargner aux chrétiens fidèles les flottements de l'esprit et les dévergondages de l'imagination : « *O Dieu, quelle obligation n'avons-nous à la bénignité de notre souverain créateur pour avoir déniaisé notre créance de ces vagabondes et arbitraires dévotions et l'avoir logée sur l'éternelle base de sa Sainte parole !* » (*Apol.*, p. 366).

Ailleurs encore : *Cette sainte et grande image ne pourrait pas* [*loger*] *en un si chétif domicile, si Dieu pour cet usage ne le prépare, si Dieu ne le réforme et fortifie par sa grâce et faveur particulière et supernaturelle* (*Apol.*, p. 342).

Ai-je tort de trouver à ces formules, et à toutes celles qui leur ressemblent (l'*Apologie* en est pavée) un accent de ferveur et de loyale émotion ? Ai-je tort de les prendre au sérieux ? Paratonnerres, a-t-on dit. Feintes pieuses pour donner le change; à lire cum grano salis ! Mais on ne coiffe pas un édifice d'une forêt de paratonnerres. Et le faux zèle ne contrefait pas le vrai avec une aisance si soutenue. Moralement, psychologiquement, littérairement enfin, ces beaux textes ne peuvent pas être des faux. Je vois bien ce qui inquiète les sceptiques. Montaigne, qui fait si souvent acte de soumission, ne déduit pas en clair toutes les raisons de sa foi; il ne s'attarde pas à fonder la révélation, à donner les titres de l'Eglise. On le surprend toujours à se gausser et à fronder : pourquoi excepterait-il de sa révolte et de sa raillerie l'autorité et la doctrine qu'en se réclamant de lui, deux siècles plus tard, les meilleurs esprits prendront pour cible de prédilection ? La réponse est simple : Montaigne a la foi. Son *Apologie* n'est pas, n'a pas à être, ne peut pas être un manuel d'apologétique. Mais il a mesuré la misère de l'homme sans Dieu; il ne conçoit pour l'homme de grandeur qu'avec Dieu, à la chrétienne, en s'en remettant pour les difficultés aux gens du métier.

Pour conclure son *Apologie*, il traduit de Plutarque un long texte (10) que Sainte-Beuve trouvait pompeux et suspect d'intention en cette place. C'est une des plus belles pages grecques sur la grandeur de Dieu. Loin d'être suspecte, elle fournit à toute l'Apologie la conclusion « très religieuse » qu'elle appelait. Un beau cri de Sénèque lui fera écho, qui dira la misère et la grandeur possible de l'homme : *O la vile chose et abjecte que l'homme, s'il ne s'élève au-dessus de l'humanité !* Mais Sénèque n'est qu'un stoïcien égaré par l'orgueil. Montaigne va le ramener, avec son ironie cinglante, au sentiment de la réalité. *De faire la poignée plus grande que le poing, la brassée plus grande que le bras, et d'espérer enjamber plus que de l'étendue de nos jambes, cela est impossible et monstrueux. Ni que l'homme se monte au-dessus de soi et de l'humanité : car il ne peut voir que de ses yeux, ni saisir que de ses prises.* Dernière charge contre l'orgueil; triomphe narquois de la sagesse de Montaigne. Est-ce son dernier mot ? Certains le voudraient, qui lisent du bout des lèvres les dernières lignes et n'y voient qu'une clause de style, une de plus ! Au vrai ces dernières lignes nous livrent le meilleur de la conviction de Montaigne : *Il s'élèvera si Dieu lui prête extraordinairement la main; il s'élèvera, abandonnant et renonçant à ses propres moyens, et se laissant hausser et soulever par les moyens purement célestes.* Après 1588, Montaigne ajoute, pour être mieux entendu : *C'est à notre foi chrétienne, non à sa vertu stoïque de prétendre à cette divine et miraculeuse métamorphose* (*Apol.*, p. 403). Sur quoi les douteurs du XVIII^e^ siècle et de toujours pourront échanger des clins d'œil. Les mêmes qu'ils échangeront en lisant l'Evangile ou ses commentateurs les plus sûrs. Le sourire entendu des incrédules ne prouve pas qu'ici Montaigne n'ait pas loyalement tendu la main vers Dieu.

On s'étonnera peut-être que la foi de Montaigne prenne appui sur Plutarque et Sénèque pour

(10) Les éditeurs signalent que Montaigne utilise Plutarque. En fait, il le traduit. En alourdissant le texte d'additions et de citations parasites; ce n'en est pas moins une traduction intégrale et fidèle de 53 lignes de grec (*De E apud Delphos*, 392 B à 393). Cf. *Apol.*, p. 399 : *Nous n'avons aucune communication à l'Etre...* à p. 403 : *Il sera, sans commencement et sans fin.*

monter jusqu'à Dieu. En fait, il cite très souvent dans l'*Apologie* saint Paul, saint Augustin et l'Evangile. *La Sainte parole déclare misérable ceux d'entre nous qui s'estiment : Bourbe et cendre, leur dit-elle, qu'as-tu à te glorifier*, etc. (*Apol.*, p. 242). Voilà pour l'orgueil. Et voici pour la présomption : *C'est aux chrétiens une occasion de croire que de rencontrer une chose incroyable. Elle est d'autant plus selon la raison qu'elle est contre l'humaine raison.* Melius scitur deus nesciendo, *dit saint Augustin* (*Apol.*, p. 243). Serait-ce encore là concession de pure forme aux lois de l'Apologie ? Au demeurant, il est naturel que mettant surtout en cause l'homme nu, sans la grâce, Montaigne appelle à sa barre les grands témoins de l'humanisme païen. Vu ses habitudes d'esprit et ses préférences littéraires, ce qui est étonnant, c'est qu'il leur adjoigne si souvent les témoins chrétiens. Ceux qu'en tout simplicité il appelle toujours « les nôtres ».

LES ATTRAITS DU SCEPTICISME

On ne peut guère contester sérieusement le beau ton et le beau son chrétiens de maint passage de l'*Apologie*, premier jet ou additions de confirmation. Plus manifestement encore ce livre étincelle du sentiment de la grandeur de Dieu. Mais on peut essayer de réduire la signification de cet esprit religieux. S'il n'est pas prudence ou routine, il n'en serait pas moins une composante secondaire de l'âme de Montaigne. Elle serait pour l'essentiel vouée au scepticisme. Pour abattre l'orgueil humain, pour faire éclater dans sa transcendance l'infini de Dieu, fallait-il pousser si loin, avec une allégresse si féroce, l'attaque contre la raison, contre les ressources de l'homme ? Fallait-il verser dans un scepticisme si outré ?

C'est une première question. En voici une seconde. Montaigne prétend défendre un théologien scholastique accusé de mal se servir de la raison, et il détruit les outils utilisés par son client, il aboutit à le faire passer au moins pour un cerveau aventureux et naïf. Est-il possible qu'il ne s'en soit pas aperçu ? davantage, qu'il n'ait pas cherché ce résultat ? La défense d'un théologien rationaliste est une charge à fond contre la raison. Si Montaigne n'a pas aperçu la contradiction, c'est lui le naïf. Or, il est plutôt, d'ordinaire, avec les habiles. Donc...

Regardons-y de plus près. Le scepticisme de Montaigne est assez complexe. Il serait vain de refuser de voir qu'il comporte une part de jeu. Les longues pages où il entasse d'étonnantes ou d'humiliantes ou d'édifiantes histoires de bêtes s'apparentent au sermon joyeux. Les prédicateurs du Moyen âge tiraient des *Bestiaires* mainte anecdote, mainte ressource; Montaigne emboîte le pas. Il n'est pas dupe de sa faune exotique ou archaïque. Ce que cache de profond et de sérieux cette verve complaisante, c'est le sens du mystère animal, des merveilles de l'instinct (11). Le jeu n'est que dans l'entassement et l'outrance, dans la honte (salutaire) faite à l'homme un peu vite et à bon marché. Il faut faire aussi la part du paradoxe, et la part du style. Reste que le scepticisme de Montaigne n'est ni absolu, ni négatif, et qu'il est compatible avec les grands sentiments religieux qui l'habitent.

Montaigne, en accumulant les contradictions, les rêveries saugrenues des savants de tout poil, sur les sujets les plus divers, élève avec entrain une pyramide de sottises. Il veut écraser la raison sous le poids des systèmes et des folies. Il ne s'ensuit pas qu'il lui interdise à jamais tout effort pour se relever, pour marcher humblement, sur une base solide, en regardant le ciel (12). Au demeurant, sa haine du dogmatisme, qui est la forme la plus endormie et la plus arrogante de l'orgueil, lui fait souvent voir rouge. Il recharge alors, il rebondit, il semble oublier son propos ou dépasser son but. Ce n'est que passion mal surveillée; ce n'est pas pensée déréglée ou déloyale. Le génie pétulant de Montaigne n'a jamais peur des embardées; il ne se refuse jamais un tour de piste supplémentaire. Même « l'admirable auteur de *l'Art de Conférer* » peut déconcerter

(11) *Nous admirons et prisons mieux les choses étrangères que les ordinaires; et sans cela je ne me fusse pas amusé* [i.e. attardé] *à ce long registre : car, selon mon opinion, qui contrôlera de près ce que nous voyons ordinairement des animaux qui vivent parmi nous, il y a de quoi trouver des effets autant admirables que ceux qu'on va recueillant ès pays et siècles étrangers. Apol.*, p. 194.

(12) Hugo, le partisan du progrès, des lumières, de la science, de l'instruction, s'est plu à confier à un âne un réquisitoire fort sérieux contre la connaissance humaine. Que signifie cette charge inattendue, demande J. B. Barrère ? « Le propos ne s'éclaire que par rapport à *Dieu*, dans la mesure où les contradictions de la raison humaine diminuent la portée de ses objections à la révélation du divin et du surréel. » J. B. Barrère, *Hugo L'Homme et l'œuvre* (Boivin, 1952), p. 162. Ce qui va de soi pour Hugo pourrait s'appliquer avec beaucoup d'à-propos à Montaigne.

par ses incartades et son train. Nul n'a soupçonné cependant, au chapitre huit du livre III, quelque cautèle ou quelque excès suspect (13).

Je m'applique à nuancer le scepticisme de Montaigne, en avertissant que parfois il s'amuse et souvent se laisse entraîner. Derrière ces jeux, ces frissons d'indignation, cet entraînement, il y a un fond solide, sérieux, fait de souffrance et de lucidité. Montaigne, plus que de vérité spéculative, a faim de vérité pratique : il cherche le bonheur. La science (ce qu'il appelle ainsi, c'est alors la morale des théoriciens, la philosophie) ne le lui donne pas. Elle n'est que faux-semblant, imposture verbale. Ceux qui vivent heureux, ce sont les simples; les mêmes qui savent mourir. Dans l'*Apologie* éclate déjà l'éloge des cannibales, des crocheteurs, des artisans, des laboureurs *plus sages et plus heureux que des recteurs d'Université* (*Apol.*, p. 226), ou que Cicéron, l'ennemi juré de Montaigne, le roi des bavards prétentieux. On sait combien Montaigne fera attention à la vie et à la mort des gens simples. Scepticisme total ? Non. Douloureuse déception d'abord; puis découverte d'une sagesse plus haute, aux harmoniques chrétiennes : comme le montre cette allusion à la *Genèse : La première loi que Dieu donna jamais à l'homme, ce fut une loi de pure obéissance; ce fut un commandement nu et simple où l'homme n'eût rien à connaître et à causer* (*Apol.*, p. 226) (14).

Poignant, fondamental encore, le sentiment de notre misère morale. L'homme ne sait pas organiser sa vie individuelle. Il ne sait pas organiser la vie en société. Ou bien il a recours à des expédients, à des lois qui ne sont qu'opportune routine, à des impostures. Inutile d'illustrer ces thèmes majeurs. Par Pascal au moins, qui s'en est imprégné, ils sont dans toutes les mémoires. Cela va loin; cela ne va pas à l'inertie, à la négation systématique de l'effort politique ou social, au désespoir.

Lucide enfin, singulièrement avertie, la critique de la raison et de nos moyens de connaître. Montaigne s'est étourdi, et nous a étourdis, en heurtant les unes contre les autres les cervelles philosophiques : beau tintamarre, mais qui n'était qu'un bruyant prélude, où la malice sarcastique et enjouée avait encore part. Après ce tapage viennent les analyses substantielles. Voici la critique du rationalisme philosophique. La raison va bien, elle marche droit, mais sur quel terrain ? Pour asseoir des raisonnements solides, il faut des principes solides. Qu'est-ce qui fonde les principes ? Montaigne a parfaitement démêlé l'incertitude des axiomes si précieux au géomètre, des vérités dites premières, aussi indispensables au philosophe qu'au vulgaire. Sur des bases ruineuses, on ne peut bâtir qu'un édifice ruineux. Montaigne l'a vu presque aussi clairement et aussi douloureusement que Pascal. *Si le fondement lui faut, son discours est par terre* (*Apol.*, p. 338). Voyez la méchante dérobade d'Aristote et de ses sectateurs : *Chaque science a ses principes présupposés par où le jugement humain est bridé de toutes parts. Si vous venez à choquer cette barrière en laquelle gît la principale erreur, ils ont incontinent cette sentence en la bouche, qu'il ne faut pas débattre contre ceux qui nient les principes* (*Apol.*, p. 306). Mais écoutez la conclusion, qui n'est plus d'un sceptique : *Or n'y peut-il avoir de principes aux hommes, si la divinité ne les leur a révélés* (*Apol.*, ibid.).

La critique de l'empirisme est aussi pertinente. Les médecins triomphent par routine, adresse, hardiesse, hasard. Ils n'ont dans leur jeu qu'une carte maîtresse, l'imagination du patient. La parole est de nouveau au railleur : *On reçoit la médecine comme la géométrie; et les batelages, les enchantements, les liaisons* (15), *le commerce des esprits des trépassés, les pronostications, les domifications* (15) *et jusques à cette ridicule poursuite de la pierre philosophale, tout se met sans*

---

(13) Dans l'*Art de Conférer* (III 8), à mi-chemin, Montaigne paraît oublier son propos initial. Il voulait au départ faire un aveu, confesser une faiblesse qui l'humiliait et le gênait. De cette confession, le lecteur tirerait profit. Voici donc l'aveu : Montaigne se déclare incapable de supporter la bêtise; un sot l'irrite; il perd tout son sang-froid en discutant avec un imbécile. Suit un acte sinon de contrition, du moins d'humilité et de ferme-propos. Montaigne proclame que c'est sottise de s'irriter de la sottise d'autrui, surtout quand on a, soi-même, bonne part de sottise.

Est-ce la fin ? Non. Sur le point de s'accommoder à l'universelle sottise, Montaigne repart. La sottise est trop agressive, trop odieuse. Il faut la clouer au pilori. Et ce sont les pages étincelantes qu'admirait Pascal. Ainsi le chapitre qui voulait être une humble confession, une sage réconciliation avec les sots nos semblables, devient le plus mordant et le plus lucide des réquisitoires. La passion l'a emporté. Dans l'*Apologie*, elle joue souvent des tours analogues. Montaigne ne peut pas rester plus calme, plus maître de lui devant l'orgueil que devant la sottise, qui fait du reste très bon ménage avec l'orgueil.

(14) Cette formule est à peu près transcrite de Sebond. Montaigne, qui l'a traduit par obéissance à son père, y avait pris goût. En le défendant, il ne l'oublie pas tout à fait.

(15) *Liaisons :* les noueries d'aiguillettes. — *Domifications :* la division du ciel en douze maisons (*domus*) ayant chacune une influence particulière. (Notes de *Plattard.*)

contredit (*Apol.*, p. 336). Quoi de plus salubre que cette ironie ? Elle fait au moins place nette. Elle déblaie peut-être le terrain pour des démarches moins mêlées et plus sûres.

Enfin, peut-on se fier aux sens ? si variables, si souvent détraqués et pipés ? Peut-on se fier à un esprit si versatile, si sensible aux humeurs du corps, à notre bonne ou mauvaise humeur ? *Si ma santé me rit et la clarté d'un beau jour, me voilà honnête homme; si j'ai un cor qui me presse l'orteil, me voilà renfrogné, mal plaisant et inaccessible* (*Apol.*, p. 345). Montaigne aurait pu ajouter : me voilà incapable de raisonner juste et de penser clairement. Nul plus que lui n'a réfléchi sur la double nature de l'homme, de cet homme *dont la condition est merveilleusement corporelle* (*De l'Art de Conférer*, III, 8; éd. Plattard, t. V, p. 210). Le bilan de cette réflexion est lourd. Pascal l'a établi en formules admirables. Montaigne lui ouvrait la voie : *Ces gens ici qui trouvent les raisons de Sebond trop faibles, qui n'ignorent rien, qui gouvernent le monde, qui savent tout, n'ont-ils pas quelquefois sondé, parmi leurs livres, les difficultés qui se présentent à connaître leur être propre ?* (*Apol.*, p. 303). Sur l'exemplaire de Bordeaux, Montaigne enchâsse alors une citation de saint Augustin qui ne sera pas perdue pour Pascal : « Modus quo corporibus adhaereat spiritus, omnino mirus est, nec comprehendi ab homine potest : et hoc ipse homo est » *Apol.*, p. 304. Cf. Pascal, fr. 72, éd. Brunschvicg, p. 357).

Où aboutit finalement ce scepticisme ? A une sagesse de soumission, conservatisme intelligent en politique, soumission loyale et sereine en religion. A une sagesse d'humilité : *Il nous faut abêtir pour nous assagir, et nous éblouir pour nous guider* (*Apol.*, p. 233; addition de Bordeaux). Mais non pas à l'abdication désabusée, aux bras croisés : *Il ne faut pas trouver étrange si gens désespérés de la prise n'ont pas laissé d'avoir plaisir à la chasse* (*Apol.*, p. 260). La passion de la recherche est plus que la joie de l'homme, elle est son honneur. Le scepticisme de Montaigne ne conduit pas à un dilettantisme stérile, mais à une « inquisition » sans fin, une quête énergique, toujours déçue, toujours recommencée. De quoi sa propre vie intellectuelle est un suffisant témoignage.

MONTAIGNE APOLOGISTE LOYAL

Il faudrait examiner pour en finir la deuxième difficulté soulevée par ceux qui suspectent les intentions de Montaigne, au moins dans le domaine religieux. Ce scepticisme, où qu'il s'arrête, où qu'il veuille conduire, n'est manifestement pas dans la ligne de Sebond. Montaigne pouvait-il l'ignorer ?

Il ne l'ignorait pas. Il en a pris décidément son parti. Les nouveaux docteurs, ceux qui le prenaient de si haut avec Sebond, lui ont paru si dangereux et si haïssables qu'il a adopté pour les réduire les moyens les plus radicaux. Il s'en explique (et il s'en excuse) à la princesse à qui est dédiée l'*Apologie*. On conjecture que c'est Marguerite de Valois, fille de Henri IV, femme de Henri de Navarre. Imaginerait-on que Montaigne se soit plu à la mystifier ? Or, alors que son ouvrage touche presque à son terme (c'est bien la preuve que Montaigne s'est laissé entraîner, que la passion n'a pu se contenir), il lui dit : *Vous, pour qui j'ai pris la peine d'étendre un si long corps contre ma coutume, ne refuirez point de maintenir votre Sebond par la forme ordinaire d'argumenter de quoi vous êtes tous les jours instruite, et exercerez en cela votre esprit et votre étude. Car ce dernier tour d'escrime ici, il ne le faut employer que comme un extrême remède. C'est un coup désespéré, auquel il faut abandonner vos armes pour faire perdre à votre adversaire les siennes, et un tour secret, duquel il se faut servir rarement et réservéement. C'est grande témérité de vous perdre vous-même pour perdre un autre* (*Apol.*, p. 333).

De son effort d'apologiste, Montaigne avait donc bien saisi l'originalité et le danger. Mais il ne doutait pas de la valeur du résultat. Sebond avait donné le branle. Il avait été le prétexte. Montaigne avait un compte à régler avec l'insolence humaine. Mais il ne mettait pas perfidement Sebond au rang des insolents. Sebond ? Un compagnon de route d'autrefois, un ami un peu naïf. abandonné à son pas régulier pour des exercices de haute école : abandonné, mais non trahi.

Les historiens des idées ont de surcroît brillamment montré que le scepticisme, au XVI^e^ siècle. introduit souvent à la foi. On mène grand bruit autour de l'école padouane et de Pomponace. Montaigne n'était pas assez clerc en matière de théologie pour suivre avec application les tendances et les doctrines. Mais c'était un esprit ouvert. Il respirait les idées de son temps. Et son temps ne trouvait rien d'insolite dans une apologie qui abat la raison pour dresser la foi sur ses ruines. Les progrès de l'incroyance, qui entraînent corrélativement des progrès dans les exigences des croyants, ont rendu aujourd'hui cette méthode inefficace. Elle paraît grossière. On lui cherche donc des justifications ténébreuses. C'est un péché d'anachronisme, un de ces péchés contre

lesquels Lucien Febvre mettait naguère en garde les historiens avec tant de salutaire vigueur; un de ces péchés dont le pauvre Rabelais, lui aussi, a eu si souvent à supporter les contrecoups.

Ruine de la raison, au surplus, c'est trop vite dit. En un sens, le christianisme légitime les titres de la raison, et Montaigne chrétien ne se prive pas de raisonner. La religion est pour lui au-dessus de la raison, et non pas contre. La foi de Montaigne n'est pas du « fidéisme » facile et téméraire. Il ne décide pas par un acte aveugle de sa volonté de faire un saut périlleux dans les ténèbres de l'irrationnel. Il reconnaît la grandeur insoutenable de Dieu, et soutenu par là, *il se conserve entier, sans agitation et trouble de conscience, aux anciennes créances de notre religion* (*Apol.*, p. 351).

Apologiste, Montaigne, dans l'*Apologie de Raymond Sebond*, l'est beaucoup plus qu'on ne l'a cru. Les points les plus contestés du dogme sont au XVI^e^ siècle l'immortalité de l'âme, la transsubstantiation, la divinité du Christ. Montaigne fait allusion aux débats, aux difficultés. Ainsi, touchant l'immortalité de l'âme, il écrit : *Qui verra l'homme sans le flatter, il le verra sans efficace... ni faculté qui sente autre chose que la mort et la terre* (*Apol.*, p. 327). Isolera-t-on cette phrase désespérée ? De quel droit ne pas lire jusqu'au bout ce paragraphe ajouté après 1588, pour étouffer un cri de reconnaissance envers la libéralité divine ? *Plus nous donnons, et devons, et rendons à Dieu, nous en faisons d'autant plus chrétiennement* (*Apol.*, ibid.). L'art de lire entre les lignes, et de transformer l'énoncé d'une objection en adhésion à cette objection, doit toujours se pratiquer avec prudence.

Trouve-t-on chez les cannibales de curieux ou nobles usages religieux, qui ressemblent à du christianisme ? Par exemple, un purgatoire où les âmes sont gelées (et non purifiées par le feu) ? La malice voltairienne s'en donnera là-dessus à cœur joie. Mais pourquoi habiller Montaigne en Voltaire ? Il conclut tout simplement : *Ces vains ombrages de notre religion qui se voient en aucuns exemples en témoignent la dignité et la divinité. Non seulement elle s'est aucunement insinuée er toutes les nations infidèles de deçà, par quelque imitation, mais à ces barbares aussi par une commune et supernaturelle inspiration* (*Apol.*, p. 359). Fait-il ici le pieux ? Trouvez le naïf, si vous voulez, et moi avec lui; mais je le tiens pour sincère, et pour sensé.

Ses réflexions sur la liturgie sont une droite réplique aux protestants. Elles dérivent directement de son attention à notre condition corporelle. Elles ne sont pas sans portée. Il y tient puisqu'il les répète, souvent dans son œuvre, et au moins deux fois dans l'*Apologie*. *La vue de nos crucifix et peinture de ce piteux supplice, les ornements et mouvements cérémonieux de nos églises, les voix accommodées à la dévotion de notre pensée, et cette émotion des sens échauffent l'âme des peuples, d'une passion religieuse, de très utile effet* (*Apol.*, p. 266; cf. p. 387). Ce croyant veut croire avec toutes ses pièces.

L'apologétique enfin se heurte souvent au miracle. Oui, Montaigne démonte comme pas un le mécanisme de l'invention et de la diffusion des miracles. Mais il serait malhonnête d'en conclure qu'il n'est à son jugement que de faux miracles. Il n'est pas crédule; il est croyant. Pascal l'a bien vu (16). Et sûr de la toute-puissance de Dieu, il se paye une fois le luxe de justifier alertement les plus spectaculaires miracles de l'Ecriture. Je ne sais si tous les lecteurs de l'*Apologie* prêtent une attention suffisante à cette page enflammée. Nul ne la prendra en dérision. Le seul biais pour la diminuer serait de la taxer de rhétorique. Il vaut mieux en prendre son parti : Montaigne, dans l'*Apologie de Raymond Sebond*, a quelquefois l'âme et le ton d'un apologiste de profession. L'idée générale de l'argumentation est que les lois qui limitent le pouvoir de l'homme sont sans effet sur la toute-puissance de Dieu. Le texte vaut par la précision et le nombre des allusions : *Le corps humain ne peut voler aux nues : c'est pour toi; le Soleil branle sans séjour sa course ordinaire; les bornes des mers et de la terre ne se peuvent confondre; l'eau est instable et sans fermeté; un mur est sans froissure, impénétrable à un corps solide; l'homme ne peut conserver sa vie dans les flammes; il ne peut être et au ciel et en la terre, et en mille lieux ensemble corporellement. C'est pour toi qu'il a fait ces règles; c'est toi qu'elles attachent. Il a témoigné aux Chrétiens qu'il les a toutes franchies, quand il lui a plu. De vrai, pourquoi, tout-puissant comme il est, aurait-il restreint ses forces à certaine mesure ?...* (*Apol.*, p. 281) (17). Qui forçait

(16) Cf. *Pascal*, éd. Brunschvicg, fr. 813, p. 704 : « *Miracles*. Que je hais ceux qui font les douteurs des miracles ! Montaigne en parle comme il faut dans les deux endroits. On voit, en l'un, combien il est prudent; et néanmoins il croit, en l'autre, et se moque des incrédules... » Fr. 814 : « Montaigne contre les miracles. Montaigne pour les miracles. »

(17) Il est aisé de reconnaître, dans l'ordre, une allusion : à l'Ascension; au miracle de Josué arrêtant le soleil; au passage de la mer Rouge; à Jésus marchant sur les flots; à Jésus pénétrant au Cénacle, toutes portes closes; aux trois enfants dans la Fournaise; à l'ubiquité du Christ après la Résurrection, et peut-être à la présence eucharistique, Dieu étant par l'hostie « en mille lieux ensemble corporellement ».

Montaigne à avouer d'un coup tant de miracles de l'Ancien et du Nouveau Testament, dans un pêle-mêle éloquent ? Tirons de là la conclusion la plus naturelle : il y croyait.

Pour conclure — provisoirement — on peut être tenté de retourner un mot de Sainte-Beuve. « Les *Pensées* de Pascal », écrit-il, « ne sont, à les bien prendre, que le chapitre de l'*Apologie de Sebond* refait avec prud'homie. » (18). Avait-il raison de trouver de la prud'homie dans Pascal ? C'est une autre histoire. En tout cas, si le mot signifie probité et compétence, il avait tort de n'en pas trouver chez Montaigne.

On n'en finirait jamais avec l'*Apologie*. Il faudrait en explorer maintenant les trésors d'ingéniosité et de style, la richesse en pensées et en talismans. De tous les *Essais*, c'est le chapitre le plus fécond. Qui n'a puisé dans cette mine ? Pascal sort de l'*Apologie* les mains pleines et le visage tout coloré. Il serait beau de chercher. prud'homme ou non, ce qu'il a fait de tant de dépouilles.

Roger Pons.

(18) Sainte-Beuve. *Port-Royal,* tome II, p. 439.

Le type de la jeune fille dans le théâtre de Racine

« *Une tragédie racinienne est en un sens toujours la même tragédie* » (Péguy). La Bruyère l'avait suggéré : Corneille est « *admirable surtout par l'extrême variété et le peu de rapport qui se trouve pour le dessein entre un si grand nombre de poèmes qu'il a composés. Il semble qu'il y ait plus de ressemblance dans ceux de Racine et qui tendent un peu plus à une même chose.* » L'explication, pour La Bruyère, est dans les différences de l'esprit créateur, qui est *sublime* chez Corneille, *égal, soutenu* chez Racine; et la raison, pour Péguy, en est d'ordre théologique. Mais ces deux points de vue n'empêchent pas d'envisager une troisième cause qui serait facile à observer, identique dans ses variations occasionnelles, une donnée de structure. Dans des conditions sociales favorables au développement de la passion (le loisir absolu et le péril de mort), les tragédies de Racine sont toutes les tragédies de la passion exclusive, en vertu de cet axiome jamais formulé : la passion est le tout de la vie. Or, l'être qui ne se laisse pas distraire de la vie, même pour énoncer des axiomes moraux, c'est la femme. Dire que Racine est un grand psychologue féminin n'est rien dire, quand on ne va pas jusqu'à reconnaître cette monotonie sacrée qui fait de l'héroïne racinienne un type proprement héroïque, c'est-à-dire un être doué d'un courage surhumain, aussi bien que le « héros » de Corneille, et un être à demi divinisé, comme dans la mythologie grecque.

Ces conséquences extrêmes ne sont pas difficiles à admettre quand il s'agit des grandes passionnées, ambitieuses ou amoureuses, qu'on voit volontiers comme les *Femmes damnées* de Baudelaire, « âmes désordonnées » fuyant leur infini personnel. Pour compléter ce sentiment, juste mais élémentaire, il convient d'apporter le sens de la mesure, de la conscience morale inadmissible dans les pires vertiges. Mais inversement, en étudiant ici les passionnées discrètes, nous nous demanderons jusqu'à quel point elles participent à l'exaltation héroïque, qui est nécessairement amorale.

Nous nous attachons à l'héroïne racinienne de second plan, « utilité » charmante mais qui ne paraît pas toujours significative. La tragédie de Racine qui prend les passions à leur point de maturité, les prend aussi avant « les derniers engagements », comme on disait au XVII[e] siècle, et celles des femmes qui y portent le joug de l'homme n'ont jamais subi celui de l'homme qui les convoite ou qu'elles convoitent. Cette règle, que les modernes traiteraient volontiers de bienséance hypocrite, Racine s'en sert pour alourdir l'esclavage *spirituel* de la passion. Mais parmi ses jeunes captives mal enchaînées, nous restreindrons encore notre choix. Nous excluons du « type de la jeune fille » toute amoureuse tyrannique : Hermione, la fiancée officielle, surveillante de Pyrrhus;

Bérénice dominant Titus par une longue habitude; Eriphile qui use de la délation, le seul moyen qu'aient les esclaves pour se faire craindre. L'orgueil humilié caractérise Hermione et Eriphile (comme aussi Roxane), et Bérénice est depuis longtemps maîtresse de sa destinée. Nous proposons de définir la jeune fille, socialement par sa situation dépendante, et moralement par sa liberté, égale à sa fière pureté.

Au fond du théâtre classique il y a un postulat, qui est à peu près l'innovation du christianisme dans l'amour : c'est l'égale dignité de l'homme et de la femme, qui a pour conséquence, en raison même de sa faiblesse, une sorte de supériorité de la femme. Les Précieuses en ont abusé ! Et dans le roman ou le théâtre d'avant Racine, ce postulat se développe dans la fausseté psychologique : aux amoureuses dévergondées répondent les jeunes filles froides, capricieuses sans motif. Mais chez Racine la pureté des jeunes filles est une véritable pureté, qui tient aux profondeurs de la personnalité. Il y a un « complexe » de la jeune fille qui tient à l'étonnement de la jeunesse devant sa première passion, et aux limitations qu'une condition dépendante impose à son expression comme à sa réalisation. Ce type de la jeune fille, nuancé par la vie elle-même, nous l'étudierons d'ensemble dans les personnages suivants :

Junie, de *Britannicus* (1669); Atalide, de *Bajazet* (1672): Monime, de *Mithridate* (1673); Iphigénie, d'*Iphigénie* (1674); Aricie, de *Phèdre* (1677).

Et nous nous souviendrons de sa première esquisse dans l'Antigone de la *Thébaïde* (1664). car, plus même qu'Electre, solitaire et maternelle, Antigone, ἄλεκτρος, ἀνυμέναιος était le type de la jeune fille dans l'antiquité.

* * *

Les grandes amoureuses, qu'elles ont pour rôle de révéler à elles-mêmes, les aimantent, et la contrainte de leur milieu accentue leurs traits profonds. L'amour partagé épanouit leur féminité; l'amour inachevé les fait inquiètes, et le malheur leur donne l'instinct tragique. Partagées entre les forces de résistance et le désir d'abandon, leurs richesses sont contrastées : nous les trouverons obéissantes et fières, franches dans leur amour et réservées, généreuses et confiantes mais averties du malheur et du mal, cruelles et pitoyables, dévouées jusqu'à l'immolation. La tendresse désintéressée, qui les caractérise toutes, serait-elle la deuxième espèce, trop méconnue, de l'amour racinien ?

Princesses et vivant sous la puissance paternelle — *patria potestas* — elles ne peuvent pas plus disposer de leur main que les jeunes filles nobles du XVII^e^ siècle. Mais leur dépendance est plus ou moins étroite selon les données de la tragédie. Junie et Aricie, orphelines, sont simplement surveillées par la police politique. Junie, avec l'autorisation de la famille impériale donnée par l'empereur défunt et par Agrippine, sorte de régente à ce qu'on croyait, a pu se choisir Britannicus, et elle vit à sa guise dans la Rome impériale où l'individu est très libre. Aricie, dans une Athènes qui devrait être archaïque, subit une contrainte inique, mais qui ne pèse pas sur sa conscience. Quant à Iphigénie, jeune fille choyée, en épousant Achille elle accomplirait du même coup son rêve et celui de ses parents. Mais en Orient l'autorité est un despotisme. Atalide n'est que le salaire et le gage d'Acomat (*Baj.* I, I, 176) et, renfermée depuis toujours, elle n'imagine même pas la liberté. Monime, pure Hellène, sait ce que c'est, mais « esclave couronnée » (*Mithr.*, I, III, 255), elle a cru devoir y renoncer par respect filial et dévouement patriotique — comme la Pauline de *Polyeucte* dont elle diffère parce qu'elle ne *peut* pas aimer Mithridate, et ne croit pas le devoir. Ces deux dernières, avec les plus pures intentions, jouent un double jeu aussi longtemps qu'elles le peuvent, et montrent à la fin que leur résignation d'esclaves n'était pas la renonciation à elles-mêmes.

Chez les orphelines des cités libres, l'autonomie n'a pas besoin d'être démontrée. La revendication d'indépendance est vive et fière chez Aricie (*Phèdre*, II, I, 431-435), qui a quelque chose des « belles inhumaines » de roman. Le malheur donne même à ces victimes bien nées une certaine supériorité par rapport aux tyrans : Aricie juge Thésée (*Phèdre*, II, I; V, I) et peut même le braver (V, III). Junie ne brave pas Néron, mais elle se défend de lui par l'incompréhension :

Vous ?

(*Brit.*, II, III, 573)

et cette ambiguïté où l'ironie doit être imperceptible :

J'ose dire pourtant que je n'ai mérité
Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

(*Ibid.*, 609-610).

Mais l'indépendance verbale est plus difficile chez les autres. Monime, tentée par Mithridate, a retenu « trois fois » son aveu, et elle l'a dépouillé d'abord de ce qui peut blesser Mithridate dans le présent

Nous nous aimions...

(*Mithr.*, III, v, 1112).

jusqu'à ce que ce même vers se redresse dans un cri, que la Champmeslé, sur les indications de Racine, poussait d'un ton très haut, comme un défi :

Seigneur, vous changez de visage.

pour en arriver à l'affrontement splendide de la scène IV de l'acte IV, où l'honneur outragé et le mépris de la mort la libèrent en même temps. Quant à Atalide, jamais elle ne pourra se redresser, mais elle s'est réservé le suicide, la seule libération qui soit au sérail.

Ce sont encore les différences des situations qui leur permettent ou leur interdisent d'exprimer leur amour. Les deux fiancées déclarées, Junie et Iphigénie, ne rougissent pas d'avouer, la première qu'elle s'est laissé aimer (*Brit.* II, III), la seconde, que l'amour la comble :

Je ne m'en défends point : mes pleurs, belle Eriphile,
Ne tiendraient pas longtemps contre les soins d'Achille;
Sa gloire, son amour, mon père, mon devoir,
Lui donnent sur mon âme un trop juste pouvoir.

(*Iphig.*, II, III, 593-596).

Ces natures hautes qui assument leurs sentiments méprisent la coquetterie de la fuite. Mais elles ne font point d'avances et veulent qu'on les cherche, et qu'on les comprenne :

J'accepte tous les dons que vous me voulez faire,
Mais cet empire enfin si grand, si glorieux,
N'est pas de vos présents le plus cher à mes yeux.

(Aricie, *Phèdre*, II, III, 574-576).

Aussi le dépit leur est-il meurtrier. Iphigénie n'écoute pas la justification d'Achille qui devra s'adresser à sa mère (*Iphig.* II, VI et III, I), et pourtant elle est la plus heureuse de toutes.

Pour les captives, le silence sur leurs sentiments est de nécessité. A Monime il faut, pour qu'elle se découvre à l'intéressé, une nécessité inverse, d'abord la persécution de Pharnace (*Mithr.* I, II) et puis la calomnie de Mithridate :

Un rigoureux devoir me condamne au silence;
Mais il faut bien enfin, malgré ses dures lois,
Parler pour la première et la dernière fois.

(*Mithr.*, II, VI, 676-678).

C'est, sans mensonge, parce que c'est la dernière fois, que ce peut être la première. L'urgence du malheur, qui leur ouvre la bouche, hâte aussi la décision de sentiments qui réclamaient l'ombre et la longueur du temps. Le bonheur le plus caché leur convenait :

Conservant, sans nous voir, le désir de nous plaire,
Nous avons su toujours nous aimer et nous taire.

(Atalide, dans *Baj.*, I, IV, 365-366).

Leur silence de pudeur ou de prudence n'est jamais coquetterie ou lâcheté : il correspond à une passivité féminine et exprime l'état d'attente de la jeune fille.

Le bonheur n'est pas seulement incertain : il ne serait pas dramatique. Y a-t-il chez Racine une seule scène heureuse à deux ? La sérénité tout au plus peut venir après une catastrophe qui a choisi les victimes qu'on ne lui avait pas toutes préparées, mais pour la joie, elle est l'illusion d'un personnage au bord de l'abîme. Ce sont des cœurs incompatibles que le sort réunit le plus souvent, pour des provocations réciproques ou des sommations. S'il y a jamais harmonie entre deux êtres, c'est dans les larmes ou l'inquiétude, et l'espérance des commencements sert à torturer les

jeunes héros et le spectateur (*Phèdre*, II, II; *Mithr.*, I, II). Ou bien, revenant après des épreuves qu'on croyait surmontées, l'espérance est l'ultime trahison du sort (*Brit.*, V, I). Il semble même que la joie réputée trompeuse par les moralistes de tous les siècles, ne trompe pas l'instinct de la créature innocente. Si Aricie a un moment d'optimisme, il ne paraît que dans son silence encourageant (*Phèdre*, II, II) ou ses conseils à Hippolyte, pleins d'autorité (II, III) mais Junie a toujours su à quoi s'en tenir sur la cour qu'elle n'avait jamais vue. A l'expérience acquise du malheur, elle joint la science innée du mal. C'est elle qui a compris la première, avant Burrhus, avant Agrippine, avant Narcisse; que Néron était perdu, et qu'il les perdrait tous :

Tout m'est suspect : je crains que tout ne soit réduit;
Je crains Néron; je crains le malheur qui me suit.

(*Brit.*, V, I, 1537-38).

« Triste » est son épithète, sa grande beauté aux yeux de Néron (II, II, 387), et la dernière caresse de son amant :

...vos yeux, vos tristes yeux

(V, I, 1501).

et ce n'est pas un lieu commun de la conversation qu'elle oppose à l'assurance d'Agrippine par cette généralité :

Et toujours quelque crainte accompagne l'amour.

(V, II, 1582).

La tristesse est naturelle aussi à Monime et Atalide, avec une nuance de nostalgie chez la Grecque et d'accablement fataliste chez l'Orientale. Toutes les jeunes filles de Racine craignent de porter malheur, et ce n'est pas sans raison (cf. *Bajazet*, V, XII; *Mithr.*, V, I). Elles troublent l'ordre en existant, et c'est pourquoi la pensée de la mort, de leur mort, leur est si familière. Et pourtant elles jouissent d'une sorte de paix inexpugnable, car ce n'est pas au bonheur qu'elles tiennent. La meilleure part ne leur sera point ôtée : Eriphile et Roxane l'ont bien compris, et dans Atalide écroulée Roxane voit clairement (trop clairement : ce didactisme est la faiblesse de *Bajazet*) :

Un cœur dans ses douleurs content de son amant

(*Baj.*, IV, IV, 1224).

Leur certitude n'est pas une connaissance charnelle. Elles ont, créatures intactes, un accès à l'absolu, et sur leur part secrète de Paradis, personne n'a de prise ni de droit.

Analogue à une expérience mystique qui n'aurait pas dépassé l'humain, l'amour non réalisé produit un orgueil inexorable. Cet orgueil se déclare dans les intonations de la vive Aricie, révoltée politique et assez semblable à l'Amazone, mère d'Hippolyte. Il est muet et prudent chez Junie, qui a « relégué » Néron dans sa cour; officiel chez Iphigénie, officiellement méprisée d'Achille. L'orgueil a pour résultat naturel l'indifférence au reste du monde et la science de faire souffrir ceux qui les aiment : Elles ne se mettent pas à leur place, elles les mettent à la leur. Déjà l'Antigone de la *Thébaïde*, parmi les tortures imaginaires des romanesques, savait frapper d'un trait juste :

Oui, je l'avais bien cru, qu'une âme si fidèle
Trouverait dans l'absence une peine cruelle;
Et si mes sentiments se doivent découvrir,
Je souhaitais, Hémon, qu'elle vous fît souffrir.

(*Théb.*, II, I, 339-342).

Et Péguy a montré avec une simplicité inégalable (*Victor-Marie, comte Hugo*), comment « la jeune Atride » Iphigénie fait à son père des blessures incurables :

Il s'estimait heureux : vous me l'aviez permis.

(*Iphig.*, IV, IV, 1216).

Mais nous trouvons légitime la revanche que Monime, la plus parfaite des femmes de Racine — et la plus humble, qui refuse certaines humiliations — tire de Mithridate au désespoir sans pitié :

Vous seul, Seigneur, vous seul, vous m'avez arrachée
A cette obéissance où j'étais attachée.

(*Mithr.*, IV, IV, 1339-40).

Un pareil bon droit rend clairvoyant, et elles pourraient marquer les offenses de leurs amants de faible foi :

Dans un temps plus heureux ma juste impatience
Vous ferait repentir de votre défiance.

(*Brit.*, III, VII, 983-4).

Comme elles sont sans reproche, de leur partenaire elles ne peuvent rien souffrir (im-patience). Mais pour la souffrance qu'elles s'infligent elles-mêmes à son service, rien ne les rebute. Ce serait le cas de reprendre le chapitre de *l'Imitation* sur l'amour pour en faire un cantique à leur louange : l'amour est entreprenant et habile : Junie, Atalide, Monime, savent s'échapper et dire les mots urgents et adroits. L'amour est humble :

Laisse, sans t'alarmer, ton amant sur sa foi.
Penses-tu mériter qu'on se perde pour toi ?

(*Baj.*, I, IV, 403-404).

Mais Atalide se trompe : le mépris de soi-même ne tue pas la jalousie :

J'aime assez mon amant pour renoncer à lui.

(III, I, 836).

est une formule trop éloquente, sans efficacité sur son être. La servilité du sérail ne lui a jamais permis de trouver les instants de douceur qui attendrissent ses sœurs libres. La pitié si vantée en elles serait le reflet d'un idéal chrétien, que les poètes païens avaient préparé avec le personnage d'Antigone. Racine les prolonge :

Et toi seule verses des larmes,
Tous les autres versent du sang.

(*Thébaïde*, V, I, 1211-12).

Les victimes vont même jusqu'à plaindre les bourreaux. Si l'intérêt d'Aricie pour Phèdre (*Phèdre*, II, III, 566-568) est une politesse ou un moyen de contraindre Hippolyte, Monime plaint sincèrement Mithridate (*Mithr.*, V, V) ; Iphigénie n'est pas jalouse et elle pleure Eriphile (*Iphig.*, III, IV ; V, VI, 1789-90). Mais ce qu'elles peuvent répandre au monde en dehors de leur amour, ce sont les miettes du festin.

* * *

L'évolution de Racine vers le type de la pureté n'est pas simple. Ce qui paraît certain c'est que l'amour des jeunes premiers croît en noblesse et en idéalisme à mesure que les grandes passionnées en contraste, Roxane, Eriphile, Phèdre, se perdent davantage. Et pour le dire en proportion, il y a entre Eriphile et Iphigénie, entre Phèdre et Aricie, plus de distance morale qu'il n'y en avait entre Andromaque et Hermione. En même temps qu'il incarne le mal de plus en plus profondément, Racine se donne-t-il des anges pour les déléguer à la pureté ?

Mais les amoureuses dévouées sont-elles à quelque degré des anges ? Etant sans rivales. Junie et Monime sont les plus pures, peut-être parfaitement pures tout en restant très humaines. Aricie, vraisemblable mais schématique, est un peu conventionnelle. Iphigénie dépasse ses instincts jaloux, mais après en avoir éprouvé tous les frémissements, ce qui est peut-être la vraie vertu. Atalide a voulu s'immoler, mais elle est prise entre deux horreurs pires que sa mort : celle d'être dépossédée de son amour par la mort de Bajazet, et celle d'être dépossédée par l'abandon de Bajazet (*Baj.*, II, v. 681-700). Ne pouvant accepter ni l'une ni l'autre elle cherchera une transaction indigne (v. 727)

ou se révoltera, mais son abjection même aux pieds de Roxane (V, VI) ne l'apaise pas. Son dernier cri est un cri de remords, sans l'écho qui pardonne :

Ah ! n'ai-je eu de l'amour que pour t'assassiner ?
(V, XII, 1736).

et il rejoint l'étonnement d'Hermione après le meurtre de Pyrrhus.

Ainsi l'amie dévouée se trouve être *aussi* une femme fatale. Il semble que la devise de l'amour racinien soit dans un certain sens — à contre-sens de Corneille — « Meurs ou tue. » Cette alternative fatale est perceptible à la femme dès qu'elle prend conscience de la force de vie déposée en elle. Naturellement les grandes passionnées tuent, puis meurent. Entraînant d'autres sans le faire exprès dans leur mort, les jeunes filles, non moins nécessairement, s'offrent à mourir. Junie sera Vestale (elle y pense depuis III, VIII, 1076, et voudrait n'avoir jamais aimé, III, VII, 1014). Monime et Atalide vivent des suicides prolongés, car être liée à Mithridate ou abandonnée de Bajazet, ce sont des morts; et elles tentent réellement l'acte du suicide. Quant à Iphigénie, elle se détache volontairement d'Achille, et ce ne sont pas des hyperboles quand il la traite d' « obstinée à mourir (*Iphig.*, V, II, 1567) et qu'il y voit de la « haine pour [lui] » (v. 1600). Elle s'éloigne afin d'être pour lui un souvenir (la bienséance et Euripide lui permettant seulement de nommer la postérité, v. 1557-1562). Elle préfère l'immortalité de son amour à l'accomplissement de son amour, et son espérance s'apparente ainsi à la fidélité d'Andromaque.

Cette enfant choyée réalise dans une musique de gloire le rêve de toutes les femmes de Racine. Si le bonheur est dans cette sorte de possession par l'absence, le Paradis de Racine diffère-t-il fondamentalement de son Enfer ?

Thérèse GOYET.

Littérature, Paysage et Jardins

Il nous est naturel aujourd'hui de penser que les paysages possèdent, par eux-mêmes, leur beauté. Forêts brumeuses ou dorées de l'Ile-de-France, lignes molles des coteaux bordant le Val de Loire, gorges pyrénéennes, cluses françaises ou suisses, lacs bleus et noirs des Alpes et des Vosges, rocs rouges, taillis torturés de l'Estérel, tous parlent à notre cœur, leur nom seul est chargé d'émotion. Mais n'avons-nous pas tendance à oublier que cette valeur esthétique du paysage, si évidente soit-elle pour nous, n'est qu'une acquisition relativement récente de la sensibilité occidentale ? Quel professeur n'a dû, à quelque moment, reprendre les laborieuses démonstrations par lesquelles on essaie traditionnellement de prouver que « les écrivains classiques n'ont pas ignoré la Nature » ? Cléante assurant à Orgon : « la campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie », quelques phrases jetées au hasard d'une lettre par Madame de Sévigné, une ou deux expressions de Racine ou de Bossuet, une douzaine de tableautins extraits des *Fables* (et dont beaucoup se résument à la remise en valeur d'une épithète traditionnelle), tels sont les arguments dont il faut bien se contenter, et qui démontrent seulement (s'il en était besoin) que les écrivains classiques ne considéraient pas les paysages comme des sujets dignes d'eux. Qu'ils aient éprouvé du plaisir à regarder les arbres, les ruisseaux et les fleurs, nul ne songe sérieusement à le contester. Le XVII^e^ siècle fut, aussi, le grand siècle des jardins. Mais ce plaisir demeure élémentaire; il appartient au corps, et témoigne seulement que les écrivains classiques ont été parfois tout simplement des « animaux heureux »! Le sens du paysage est autrement complexe : il implique une véritable esthétique, où les associations affectives se complètent de tout un appareil intellectuel, qui dépasse singulièrement la simplicité du plaisir. Dans la mesure où il tend à s'exprimer et à s'épanouir en une œuvre artistique, littéraire aussi bien que picturale, le sens du paysage est créateur, et ne se résout pas — même chez Rousseau — en une délectation passive. Or, il faut bien l'avouer, ce

Fig. 1.

sens manque totalement dans la littérature française jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle, et de la même façon on le chercherait en vain en Allemagne ou en Angleterre avant la même époque.

Ne croyons pas, pourtant, que ce soit là une tare inhérente à la littérature occidentale moderne. La littérature antique nous apporte la preuve que d'autres siècles, déjà, avaient connu cette singulière cécité au paysage. Peut-être la comparaison avec ce qui s'est passé alors nous permettra-t-elle de dégager plus clairement les raisons profondes et les facteurs déterminants qui présidèrent à la découverte par les écrivains des spectacles de la Nature.

* * *

Homère, on le sait, possède un sens indéniable de la bête, de l'arbre, aussi aigu que peut l'être celui des peintres ou des sculpteurs dont l'art a précédé le sien, et dont il s'est parfois inspiré. Mais il n'en témoigne jamais qu'à propos d'une comparaison. Il ne se risque guère à décrire un paysage. Quelques pages célèbres de l'*Odyssée :* l'antre des Nymphes à Ithaque, la demeure de Calypso, montrent bien que ce n'est point maladresse du poète. Mais pour lui, le paysage n'est jamais qu'un décor, planté à l'arrière-plan des actions humaines ou divines. Et, pendant des siècles, les écrivains grecs ne l'ont pas traité autrement. Parfois, une strophe d'un chœur tragique, un vers, un seul mot, lourds d'évocation, entrouvrent le poème sur le monde extra-humain, mais ni Eschyle, ni Sophocle, ni Aristophane, n'ont jamais imaginé qu'un paysage pût devenir, à lui seul, matière littéraire. Il faut attendre, nul ne l'ignore, l'ère alexandrine, pour que s'épanouisse une poésie de la Nature. Mais ce fut au moment où les autres sources d'inspiration paraissaient taries : l'idylle sicilienne fut seulement l'une des issues découvertes par les poètes alexandrins à leur impasse.

Parallèlement, l'histoire de la poésie latine montre que l'exploitation des thèmes empruntés à la Nature, loin, comme on aurait pu s'y attendre, d'être spontanée à ce « peuple de paysans », lui fut une laborieuse et savante acquisition. Lucrèce, le premier chez qui s'affirme un art de la description des spectacles naturels, n'apparaît qu'au terme d'un long travail, dans lequel l'influence de l'esthétique alexandrine fut, quoi qu'on en ait dit, prédominante. C'est à l'école de l'alexandrin Ennius qu'il apprit à développer longuement et à « déséquilibrer » consciemment les comparaisons de style homérique, à esquisser des tableaux précieusement traités en eux-mêmes, pour le plaisir de la difficulté vaincue. Et s'il y a quelque doute à propos de Lucrèce, nul ne conteste que Catulle. Virgile, Tibulle, Ovide, ne doivent leurs paysages à un travail fort savant. Chez eux, cette esthétique est le résultat d'une volonté laborieuse, et non le jaillissement spontané d'un cri arraché à l'âme par le spectacle de la beauté. Cette beauté, il faut bien s'y résigner, les écrivains ne l'ont jamais découverte d'eux-mêmes, et jamais — au moins sans une longue préparation — ils n'ont été possédés du désir irrésistible d'en créer une image objective.

L'une des raisons essentielles qui expliquent l'intérêt soudainement porté par les poètes aux paysages est, sans doute, le besoin de renouvellement. En France comme en Grèce et à Rome, cette esthétique n'apparaît qu'une fois épuisées les possibilités d'une littérature jusqu'alors orientée vers l'être intérieur. Théocrite, Virgile et J.-J. Rousseau sont également las de la Cité : non seulement de la cité matérielle, de ses maisons, de ses rues, mais — et peut-être davantage — de la cité spirituelle, des rapports éternellement semblables avec les hommes, des problèmes politiques et

moraux. La sensibilité au paysage s'éveille en littérature lorsque naît le besoin de trouver une issue à la prison collective. Prison que le Musée d'Alexandrie, avec ses querelles d'érudits, prisons que le Lycée, l'Académie, l'agora ou le Forum, ou les salons littéraires. Le paysage n'est un refuge que pour qui a déjà épuisé tout le reste. Mais, même alors, ce n'est pas à n'importe quel paysage, ni à n'importe quel aspect de la Nature que l'écrivain demande ce renouvellement. On sait les limites extrêmement étroites à l'intérieur desquelles demeure enfermé, par exemple, le paysage virgilien : partout, des bocages, de molles prairies, des rivières bordées de peupliers ou de saules. Virgile, pas plus d'ailleurs qu'aucun poète latin, n'a jamais eu le sens de la montagne sauvage. Lui et ses contemporains n'en parlent qu'en termes vagues, « falaises abruptes, rochers horribles, pierre inféconde »; ils ne s'intéressent qu'aux « aimables vallons » mêlés à ces solitudes. Ne pensons donc pas que leur inspiratrice soit seulement la terre italienne; de l'Italie, ils ne retiennent que certains aspects, et ignorent tous les autres.

Et il en va ainsi à toutes les époques. Chacune d'elles possède en propre ses thèmes paysagistes. Tel spectacle, qui laissait une génération indifférente, acquiert soudain, pour une autre, une valeur éminente. Les paysages les plus monotones, les plus inhumains sont susceptibles de devenir, à un moment quelconque, des motifs littéraires. Il n'y a pas bien longtemps que nos romanciers ont découvert la beauté du désert. Aucun, à notre connaissance, n'a encore entrepris de réhabiliter la savane africaine, les interminables plaines couvertes d'herbe haute, les baobabs difformes, le long désespoir des pistes errant sur la terre ocre, ce sol intolérant à toute culture, et que le labour durcit à la longue comme brique. La savane n'a pas encore connu son avènement à la dignité littéraire, et pourtant, elle n'est pas si désolante que les sables sahariens. Quelles sont donc les raisons mystérieuses qui contraignent littérateurs et poètes à choisir, entre tous les spectacles de la Nature, ceux qu'ils chanteront ou évoqueront dans leurs livres ?

* * *

On répète souvent que ce choix est déterminé par une action de la littérature sur elle-même, par exemple qu'une œuvre comme la *Nouvelle Héloïse* ou les *Bucoliques* ont, à elles seules, affiné la sensibilité et suscité des imitations. La *Nouvelle Héloïse*, en particulier, serait responsable d'innombrables descriptions romantiques. Mais c'est attribuer à la littérature un pouvoir qui n'est pas le sien. Tout au plus peut-elle populariser certaines conquêtes de la sensibilité humaine, ouvrir les yeux des lecteurs; comment affirmer *a priori* qu'elle constitue une création *ex nihilo*, indépendante des courants multiples qui traversent une époque donnée et en conditionnent toute la pensée ? La littérature, quelle que soit sa grandeur, ne saurait être considérée comme un monde clos. Les mots dont se sert un auteur sont autant de contraintes; les formes plastiques qui l'entourent lui en imposent d'autres. Il est, à tout moment, des esthétiques diffuses, informulées, que le recul du temps permet seul de saisir, et qui définissent le « style » d'un siècle ou d'une génération. Or, la sensibilité au paysage est bien plutôt une affaire de style qu'une affaire de personne. Il existe un style paysagiste du XVIII^e^ siècle, auquel, à son insu, se conforme Rousseau, comme s'y conformera Bernardin de Saint-Pierre, et tout différent de celui qui fleurira au siècle suivant, de Victor Hugo à Georges Sand. Et ce style définit les limites à l'intérieur desquelles la personnalité de l'écrivain sera libre de créer. Au-delà, la création demeure inconcevable.

Le style d'une époque apparaît non seulement dans sa littérature, mais dans toutes ses manifestations esthétiques. Il y a une parenté évidente entre le paysage pictural campanien et le paysage poétique de Virgile ou d'Ovide. Les chapelles rustiques de la « Maison de Livie », au Palatin, rappellent évidemment le cadre dans lequel se meuvent Tityre, Mélibée et Daphnis. Mais, si l'on s'efforce de serrer l'analyse de plus près, on s'aperçoit que, le plus souvent, les peintres précèdent les écrivains dans la voie nouvelle. Les conditions dans lesquelles nous ont été transmises les grandes œuvres de la peinture antique ne doivent pas nous faire illusion. Sans doute les fouilles, à Rome et à Pompéi, ne livrent que des exemples sensiblement postérieurs à l'apparition du paysage littéraire, vers le milieu du I^er^ siècle avant notre ère, mais nous savons bien que les tableaux retrouvés de la sorte témoignent en réalité d'une tradition beaucoup plus ancienne, dont les premiers modèles appartiennent à la glyptique d'inspiration alexandrine, et sont contemporains du II^e^ siècle. On pense au relief délien de la Fontaine Minoé, et à bien d'autres encore, qui avaient contribué à répandre des thèmes paysagistes longtemps avant Catulle et Virgile. Et il n'en va pas autrement de la renaissance du paysage dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle occidental. Poussin était à Rome, et peignait déjà ses paysages aux lumières irréelles que le parc de Vaux et, à plus forte raison, celui de Versailles, n'étaient pas encore tracés. Les tableaux du Lorrain, puis ceux

d'Hubert Robert précédèrent de beaucoup les paysages « romantiques », et il ne peut en aller d'autre façon. La peinture a pour essence, non de représenter purement et simplement des « objets », mais de les rendre intelligibles, non pas d'exprimer une beauté interne et préexistante des choses, mais d'imposer aux choses la beauté, en créant des rapports nouveaux entre le monde extérieur et la sensibilité humaine. Que l'on se rappelle la boutade indignée de Chrysippe : « Il y a des gens qui embellissent les cultures avec des vignes grimpantes et des buissons de myrte; ils élèvent des paons, des pigeons, des perdrix, pour qu'ils chantent pour eux, et des rossignols ! Bientôt, nous allons nous mettre à peindre des tas d'ordures ! » C'est ainsi que l'un des plus sages parmi les Grecs, l'un des fondateurs du Stoïcisme, accueillait les plus délicieuses innovations de la peinture alexandrine, lorsqu'elle s'avisa de découvrir le charme de l'oiseau et de la plante.

La peinture se donne pour tâche d'offrir à l'âme humaine des prises nouvelles sur le monde. D'âge en âge, elle choisit, à l'intérieur de ce chaos qu'est l'univers offert « à l'état brut », un canton où apporter l'ordre et l'harmonie. Chacune de ses conquêtes est marquée par une annexion originale de la sensibilité humaine. C'est ainsi que le paysage fut un jour découvert par les peintres. Mais il fallut attendre, pour que les écrivains en fissent un thème littéraire, que la peinture leur eût dessillé les yeux.

Dans son beau livre sur le *Sentiment de la Nature en France*, M. Daniel Mornet rappelait fort justement, il y a bientôt un demi-siècle, « qu'il y eut des paysages romantiques et des montagnes avant les montagnes de Rousseau..., ce sont les montagnes, les étangs, les ruines, les profondeurs et les lointains de Watteau ou des premiers tableaux de Vernet » (p. 326). Le « pittoresque » fut d'abord, tout simplement, le « pictural ». Les deux domaines ne se mêlèrent que lentement, et l'on doit constater que les peintres conservèrent longtemps leur avance sur les écrivains, plus timides, plus traditionalistes, plus liés, peut-être, par le jeu des imitations purement littéraires, à des formes esthétiques attardées.

Pourtant, il serait vain d'affirmer la dette de la littérature envers les arts plastiques, si l'on n'essayait de retrouver les conditions dans lesquelles ceux-ci exercèrent leur influence. Dès maintenant, nous pouvons tenir pour acquis que l'avènement du paysage en littérature ne tint pas à on ne sait quelle mutation de la sensibilité des écrivains, à une innovation géniale et sans garants, mais à la généralisation progressive d'un idéal de beauté d'essence plastique, au moins en son principe. Reste à comprendre comment les peintres eux-mêmes furent amenés à concevoir celui-ci. On a fait observer avec justesse — et M. D. Mornet lui-même — que les paysages de Watteau et de Vernet sont des *lointains*, empruntés, non pas à la Nature libre, mais aux paysages des jardins. Discrètement embrumés de façon à former harmonieusement une composition, ils servent de décor à une scène jouée entre des acteurs humains. Et l'on retrouve là le procédé caractéristique de la

peinture alexandrine, dont la parenté avec l'école de Watteau et celle de Boucher a été si souvent, et à bon droit, soulignée. Comme les décorateurs pompéiens (ou plutôt leurs modèles), les peintres à la mode en ce début du XVIII[e] siècle se sont attachés d'abord seulement à fouiller l'arrière-plan de leurs « mégalographies », et, peu à peu, sous leur pinceau s'est réalisé un équilibre nouveau entre les personnages et leur milieu. Celui-ci a conquis une importance de plus en plus grande, au point de finir par constituer le véritable sujet de la composition. Mais cela n'était possible que parce que ce décor possédait déjà par lui-même une beauté reconnue, parce qu'il n'était pas un paysage vrai — encore, par définition, exclu de la Beauté —, parce qu'il était un jardin.

*
* *

Il est singulier de constater que, en fin de compte, le sens du paysage s'est éveillé grâce à un art dont on a bien souvent médit, et répété qu'il était la négation même du paysage. Le jardin de Watteau n'est autre, en effet, que le jardin classique : cascades sur des rocailles, charmilles, bosquets apprêtés, balustres au bord des terrasses, escaliers aux marches arrondies, embarcadères sur quelque « grand canal », tout cet appareil d'une esthétique démodée a permis d'abord aux peintres, puis, après eux, aux littérateurs, de découvrir la beauté propre de la verdure, de la lumière et de l'eau. Le sens du paysage est allé en se dépouillant; son acquisition a été celle de la pauvreté. Mais ce dépouillement ne s'est produit qu'avec une grande lenteur. Nous ne serons plus étonnés si les premiers paysages littéraires conservèrent longtemps, et chez Rousseau lui-même, tellement d'afféterie et, à peine déguisée, la rhétorique du jardin.

Quelque réflexion sur le jardin classique nous permettra peut-être d'atténuer le caractère paradoxal que peut présenter semblable affirmation — à laquelle, pourtant, nous ont amené les faits, et eux seuls — et de mieux comprendre ce que les contemporains de Louis XIV demandaient à la Nature, et aussi ce que leurs descendants furent peu à peu conduits à lui demander.

Il est rare que les historiens de la littérature méditent sur l'apparente contradiction d'un siècle qui, méprisant si visiblement en prose et en vers les séductions du monde extérieur, a porté malgré cela à un si haut degré l'art des jardins. Louis XIV, le protecteur de Racine, est aussi le roi qui avait rédigé de sa main, pour les visiteurs, un petit « guide » du parc de Versailles, et ménagé savamment leur promenade, de découverte en découverte, de terrasse en terrasse, à travers charmilles et allées. Mais la contradiction disparaît si l'on songe que le jardin classique est, lui aussi, et d'abord, un théâtre. Ce jardin a ses « grandes heures » qui sont les fêtes, et qui exaltent son sens profond. Alors, machinistes et fontainiers se donnent libre carrière. C'est une série sans fin d'enchantements. Comme par miracle, la Nature paraît ne plus suivre ses lois habituelles, mais la volonté de quelque magicien. Les rochers s'entrouvrent, et il sort une Nymphe. Du plafond des grottes artificielles surgissent des dieux et des déesses. Les jets d'eau jaillissent sans mouiller. Des flammes s'élèvent au milieu des bassins. Pour quelques heures, le jardin retrouve sa véritable nature de clairière enchantée, et ressemble à ce palais d'Armide qui hantait alors les imaginations. C'est précisément cette atmosphère de féerie que veut saisir Watteau, ce qui met le jardin « hors du temps », ce moment pur où l'âme et l'esprit sont libérés à la fois de la veille et du lendemain et n'existent plus que dans un présent délicieux. Le XVII[e] siècle de nos manuels est le siècle du théâtre. C'est aussi pour cette raison qu'il est le siècle des jardins — parce que le théâtre, comme le jardin, est un monde enchanté.

Et c'est peut-être dans le théâtre qu'il convient alors de saisir le passage du jardin à la littérature. On oublie trop souvent qu'une pièce, telle qu'on la représentait à Versailles, est un spectacle *total*, dont le texte n'est qu'un des éléments. Artificiellement isolé, il perd les grâces dont il était paré. Molière est mutilé sans les ballets, les divertissements, la musique, tout ce que Lulli ajoutait de magnificence à ces comédies écrites pour le plaisir des yeux aussi bien (parfois plus) que pour celui de l'esprit. L'opéra italien, dont le décor traditionnel est un jardin, domine la scène française. Or, depuis la fin du XVI[e] siècle, en Italie, les pièces mythologiques étaient jouées devant des paysages dont les éléments sont empruntés au jardin : le Jugement de Pâris, par exemple, n'était pas évoqué au milieu des montagnes, comme l'aurait voulu la vraisemblance, mais au milieu d'un bosquet. A l'imitation des Italiens, l'*Andromède* de Corneille, représentée en 1650 dans la salle du Petit Bourbon, porte, pour le second acte, les indications de lieu suivantes : « Un jardin délicieux, vases de marbre blanc, avec des plantes ou des statues; allée d'orangers. Eole apparaît dans les airs avec huit Vents, dont deux viennent enlever Andromède sous les yeux de ses Nymphes et de la suite du Roi. » On voit que le théâtre, et la scène des Italiens en particulier — la grande inspiratrice de Watteau —, ont joué un rôle important dans la généralisation

Fig. 3. — Hubert Robert. *Le Parc de Méréville*

du jardin comme paysage. C'est grâce au jardin que la Nature conquiert de la sorte, graduellement, sa place dans la sensibilité humaine; d'abord, simple décor de tragédie ou d'opéra, il finira, après deux ou trois générations, par s'élever sans conteste à la dignité littéraire.

Et, sur ce point, le parallèle est saisissant avec l'évolution du paysage antique. On sait, par un texte célèbre de Vitruve, que certaines pièces de théâtre, les drames satyriques, étaient représentés devant un décor de jardin. L'évocation des esprits de la Nature, des démons de la végétation, que sont essentiellement les Satyres du chœur, ne se concevait que dans ce milieu, pour nous artificiel, du jardin. La raison est très simple. Elle est la même que celle qui explique le décor d'*Andromède :* pour être plaisante, et se faire accepter de spectateurs qu'une longue évolution de la littérature et de la plastique n'a pas encore préparés, la représentation de la Nature doit se parer des grâces apprêtées du jardin.

Nous rencontrons ici, pourtant, une objection bien souvent formulée, et qui tend à inverser les rapports unissant littérature et jardin. Loin, nous dit-on, que celui-ci soit à l'origine du paysage littéraire, c'est au contraire la littérature qui lui impose et ses formes et ses lois, et l'on invoque le succès de la *Nouvelle Héloïse*, que l'on rend responsable de la vogue que connut le jardin pittoresque dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Si le fait était exact, alors nous devrions réviser les analyses précédentes, et convenir que, parfois, un écrivain de génie aurait pu provoquer une révolution totale à l'intérieur de la sensibilité humaine. En réalité, tant d'honneur n'appartient pas à Rousseau. Si l'on étudie d'un peu près la description du fameux *Elysée* de Julie, on s'aperçoit que ce jardin évoque non pas le style pittoresque d'Ermenonville, du parc de Méréville ou du petit Trianon, qui sont postérieurs au roman et qui, par conséquent, auraient dû subir son influence, mais un style déjà ancien, et même abandonné par les « jardiniers », et qui avait fleuri en Angleterre entre 1720 et 1730. Le sentier sinueux, l'interminable spirale destinée à allonger la promenade, la rivière « serpentine », le parti-pris d'éviter toute perspective et de donner à chaque instant une impression d'isolement et de solitude, le recours perpétuel au taillis, les greffes et les plantations bizarres (par exemple, le chèvrefeuille sortant d'un tronc de chêne) sont autant de traits caractéristiques du premier style « anglo-chinois », tel que le définit (et déjà le critique) Sir William Temple, en 1685, dans son *Essai sur les Jardins d'Epicure*. C'est déjà Addison dont un

article célèbre, paru dans le *Spectator*, en 1712, proclamait : « Je ne puis m'empêcher d'imaginer qu'un verger en fleur est infiniment plus délicieux que tous les petits labyrinthes du parterre le plus parfait. » Il semble que Julie, avant de dessiner l'*Elysée*, ait lu l'*Epître au Comte de Burlington*, où, en 1731, Pope écrivait : « Que jamais la Nature ne soit oubliée. Mais traitez cette déesse comme on traite une beauté pudique. Ne l'habillez point trop, mais qu'elle ne soit point toute nue... Interrogez-vous sur le génie du lieu; c'est lui qui vous dira si les eaux doivent ou descendre ou monter, qui aidera la colline à s'élever jusqu'aux cieux, ou arrondira le vallon en forme de théâtre... » Et Pope, conscient de ce que doit être et de ce qu'est en réalité l'art des jardins, ajoute : « Que votre plantation soit une peinture, et votre œuvre un dessin ».

Il est singulier de retrouver, chez le théoricien anglais, comme chez Rousseau, la primauté accordée à la Nature. Et l'un comme l'autre conçoivent celle-ci avec une évidente étroitesse de goût. La Nature, dans l'*Elysée*, n'est pas autre chose que l'expression et la mise en valeur, à l'aide d'artifices, de ce *génie du lieu*, c'est-à-dire l'interprétation que l'artiste donne du site et de la *finalité* qu'il y introduit.

Depuis longtemps, lorsqu'écrivait Rousseau, les critiques anglais avaient fait justice de ces jardins en spirales, dont ils comparaient les méandres aux pas d'un homme ivre. Avec Kent et Whately, l'on en était revenu (avant 1750) à une manière plus ample, inspirée de la peinture italianisante. Et c'est directement à cette école que se rattacheront les compositions élaborées en France après 1760. L'*Elysée* de Julie n'est, dans l'histoire des jardins, qu'un épisode fugitif, non l'événement décisif que les historiens de la littérature célèbrent à l'envi.

*
* *

Il semble évident, maintenant, que le paysage littéraire fut toujours le résultat d'une évolution laborieuse et lente, et qu'il n'apparut jamais, ni dans l'Antiquité, ni dans la littérature occidentale, qu'après une longue préparation des peintres et des « jardiniers ». Ni l'Arcadisme de Virgile et ses amis, ni le « pré-romantisme » ne sont des révolutions littéraires, la brusque émergence de formes nouvelles imposées à la sensibilité humaine. L'un et l'autre supposent la création d'un milieu esthétique favorable, et l'on ne peut au contraire qu'être frappé de la continuité remarquable que d'un art à l'autre révèle l'analyse. C'est le jardin à l'Italienne, le jardin classique, qui, au bout du compte, a permis à Rousseau de découvrir la beauté de Clarens et les harmonies du Valais. Mais c'est aussi le jardin de Lucullus, dessiné sur les pentes du Pincio, quinze ans avant la composition du *De Rerum Natura*, vingt-cinq ans avant celle des *Bucoliques*, qui est responsable, pour une bonne part, du paysage littéraire romain. Car il ne s'agit pas de savoir si Virgile aimait Mantoue ou Rousseau les rives du Léman, mais pourquoi il leur parut bon, à l'un et à l'autre, de faire passer dans leurs œuvres un peu de l'affection qu'ils leur portaient.

Pierre GRIMAL.

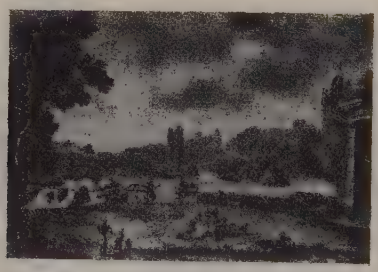

FIG. 4.

A la recherche de Zola [1]

Première remarque : l'« année Zola » fut à la fois fertile et décevante. Je note déjà la déception : elle concerne en particulier *Présence de Zola*, hommage des éditions Fasquelle, bien vide en dépit de noms illustres (1953). On verra plus loin, à leur place, les divers apports positifs; je note au passage l'Exposition Zola de la Bibliothèque Nationale et le catalogue qui nous en reste (1952), avec en particulier l'article de J. Adhémar, *De quelques sources iconographiques des romans de Zola* et je signale le très vivant numéro d'*Europe* (nov.-déc. 1952).

*
* *

Les textes d'abord. Zola bénéficie de la monumentale édition Bernouard, procurée par Maurice Le Blond : un texte qui est celui de l'édition Charpentier, sans variantes, mais non sans fautes; des « notes et commentaires » fort précieux, encore qu'on souhaiterait un choix plus copieux ou plus judicieux, parfois, dans les dossiers de travail du romancier; ajoutons des extraits de presse relatifs à chaque œuvre. Depuis les deux derniers volumes, ceux de la *Correspondance*, parus en 1929, on a mis au jour quelques rares textes inédits, mais d'assez nombreuses lettres, à Daudet et à Charles Deulin (Georges Randal, *Quo Vadis*, oct.-déc. 1952), à Henri Fèvre (G. Robert, *R.H.L.F.* (2), janv.-mars 1950), à divers (mal identifiés et mal classés par Artine Artinian, dans *Présence...*). Je mets à part les 24 *Lettres d'exil*, fort intéressantes (Maurice Le Blond, *M.F.*, 1929, t. 210) et une édition plus complète et plus exacte des lettres au traducteur et admirateur hollandais, Van Santen Kolff (Niess, *E. Z's letters to J. van S. K.*).

*
* *

La biographie de Zola est tributaire de trois livres de base, écrits par des témoins directs : *E. Zola, notes d'un ami*, de Paul Alexis (1882), *E. Zola, sa vie, son œuvre*, d'Edmond Lepelletier (1909), peut-être le plus riche, et *E. Zola raconté par sa fille*, de Denise Le Blond-Zola (1931). Il peut y avoir lieu de corriger, surtout en ce qui concerne la création des œuvres, les affirmations d'auteurs un peu trop dociles aux suggestions de Zola; on ajoutera des détails; mais l'essentiel est là. Alexandre Zévaès, *Zola* (1909, rééd. 1945), a fait un livre vivant, parfois superficiel, et qui ne dispense pas de se reporter aux trois volumes précédents. Les *Zola* de Jouvenel (1931), de Batilliat (1931), de Barbusse (1932), de Jacques Castelnau (1952) brodent plus ou moins cavalièrement sur cette Vulgate. J'espérais du *E. Zola par lui-même*, de Marc Bernard (1952), plus de fidélité à son titre et plus d'exactitude dans le détail; on se plaira, il est vrai, à l'iconographie, plus agréablement présentée que chez Batilliat (mais celui-ci, du moins, n'omet pas le *Zola à vingt ans*, de Cézanne, ce profil boudeur et subtil). Beaucoup de ces illustrations remontent d'ailleurs au *E. Zola en images* de Grand-Carteret (1908).

Le père de Zola, cet ingénieur au talent malchanceux, nous attire. L'étude de Jacques Dhur, *Le père d'E. Zola* (1899), reste importante. Sur le souci que le romancier avait de la réputation paternelle, voir Guy Robert, *Une polémique entre Zola et le « Mémorial d'Aix »* (in *Arts et Livres*, janv. 1946). La jeunesse aixoise et parisienne de Zola ne sera bien connue que lorsqu'on aura été suffisamment renseigné sur ses camarades provençaux. On peut certainement tirer davantage de leurs lettres que conserve, à la Bibliothèque Nationale, la correspondance

(1) Je préfère, pour cet article, ce titre, ou tel autre qu'on voudra, à l'ordinaire appellation, « Etat présent des études sur... », qui suppose un bilan complet et un sévère jugement, appuyés sur des années de recherches personnelles. Je ne suis pas « spécialiste » de Zola; je veux seulement débroussailler un peu un terrain littéraire encombré par les querelles ou les complaisances. On excusera les omissions, voulues ou non; des études étrangères relatives à Zola, je reconnais bien vite n'avoir pas tout lu !

(2) Voici les abréviations bibliographiques dont j'userai : *M.F.* : Mercure de France; *R.H.L.F.* : Revue d'histoire littéraire de la France; *R.L.C.* : Revue de littérature comparée; *R. Sc. h.* : Revue des sciences humaines. J'indique le lieu d'édition seulement pour les volumes qui ont paru ailleurs qu'à Paris.

adressée à Zola. Au moins est-on mieux renseigné pour Cézanne, grâce à sa *Correspondance* éditée par John REWALD (1937) et au *Cézanne et Zola* du même (1936, rééd. augm. 1939). Sur Valabrègue : Maurice-Pierre BOYÉ, *Un ami de jeunesse de Zola et de Cézanne, Antony V., poète et historien d'art* (in *Rolet*, 18 déc. 1952 et 22 janv. 1953). Sur Baille, le musée Arband à Aix renferme, d'après G. Robert, un dossier important. J'insiste sur ces compagnons de la jeunesse parce que, si j'en juge par le dossier de *l'Œuvre*, les taillant et retaillant selon ses convenances, Zola a puisé parmi eux pour certains de ses personnages. Lancés sur ce chapitre des amitiés, continuons. Sur Zola-Manet, peu de renseignements dans *l'Histoire de Ed. Manet* de Théodore DURET (1902). Les rapports entre *Zola et Duranty* ont été étudiés à fond par le Dr PARTURIER (*Bulletin du Bibliophile*, février-mars 1948). On en voudrait pouvoir dire autant pour *Zola et les Goncourt :* l'article de Maurice LE BLOND (*Rev. Bleue*, 1928), à peu près reproduit dans une note de son édition sur les articles de Zola consacrés aux Goncourt, est insuffisant. Le *Journal* édité des Goncourt, aussi bien que son manuscrit, ne fournit qu'un son de cloche. Lacunes à peu près identiques pour Flaubert et Daudet. Pour Tourguenief, on a, d'HALPÉRINE-KAMINSKI, *Ivan Tourguenief d'après sa correspondance avec ses amis français*. Le *Groupe de Médan* a été traité par Léon DEFFOUX et Emile ZAVIE (1920). On souhaiterait d'autres précisions. Les rapports avec Céard ont été mis en lumière par C. A. BURNS dans les *French Studies* d'oct. 1952. Pour Desprez, on a la très bonne édition des *Lettres inédites de Louis D. à E. Zola*, procurée par Guy ROBERT. La rupture entre les Cinq et Zola est longuement analysée par Guy ROBERT à propos de *La Terre* (pp. 415-432) : conclusions affirmatives sur la responsabilité majeure de Bonnetain dans le Manifeste; quelque doute subsistant sur l'attitude de Guiches et de Margueritte; quant à Daudet et à Goncourt, rien, dans l'état actuel de nos connaissances, ne permet de croire au rôle qu'on leur prête communément. Hors du naturalisme, le « couple » France-Zola, est privilégié, ayant fait l'objet dans la *Grande Revue* de 1926 (t. 121) et de 1927 (t. 124) de deux articles de M. KAHN et de L. CARIAS et, dans la *Revue Mondiale* (août 1930) d'un article de Fernand DEMEURE.

*
* *

Revenons à la vie privée de Zola pour constater que bien peu d'études sont venues compléter les faits apportés par les trois principaux biographes. Sur l'éphémère carrière politico-administrative amorcée par Zola dans le sillage de Glais-Bizouin en 1870, voir Léon DEFFOUX, *E. Zola et la sous-préfecture de Castel-Sarrazin* (in *M. F.*, 13 oct. 1926). Sur les *Domiciles successifs d'E. Zola*, v. M. BATILLIAT (*Bull. E. Z.*, 1925, n° 7). Sur la vie sentimentale de Zola, quelques notes inédites dans *Un amour de Z.* de Marcelle MAURETTE (*Carrefour*, 3 septembre 1952).

Le rôle de Zola dans l'affaire Dreyfus a été éclairé à nouveau par ZÉVAÈS dans *Le Cinquantenaire de « J'accuse »* (1948) et par Jacques KAYSER dans *L'Affaire Dreyfus* (1946). Le poids du document, ici, est tel que Francis JOURDAIN (*E. Zola devant les Cannibales*, in *Europe*) n'a qu'à tailler de larges extraits dans le *Compte rendu in extenso* du Procès Zola, tel que Stock l'a édité, pour que ces demandes et réponses dépassent en puissance dramatique tous les récits. Autre document, plus émouvant peut-être encore, publié par KAYSER dans la *Nef* de février 1948, ces *Impressions d'audience*, un carnet inédit de Zola, rédigé peut-être un mois après l'issue de son premier procès, en mars 1898. Non seulement on y voit notées par lui-même l'atmosphère des séances, les crampes, « la sorte de cauchemar qui vous prend », mais surtout, Zola avec une absolue sincérité montre comment l'Affaire a été d'abord pour lui une dramatique matière littéraire : son émotion au récit de la dégradation, « l'idée d'utiliser cela dans un roman »; « une trilogie de types, le condamné là-bas..., le coupable libre ici... et le faiseur de vérité, Scheurer-Kestner », « l'arrière-pensée d'un drame peut-être où je dresserai ces trois types ». Puis, l'écrivain est dépassé par son action, par la seule et absolue nécessité de sauver la vérité.

Pour clore cette revue biographique, deux mots sur un autre inédit de Zola, une note autobiographique, rédigée à l'intention de Daudet, si l'on en croit ARTINIAN (*Présence...*), à une date qu'il laisse imprécise : il n'y aurait rien à en dire, si Zola ne s'y retournait avec nostalgie vers un fleuve et un jardin : vers les « promenades sans fin dans Paris, le long des quais qu'il adorait » et qu'il côtoyait sans cesse dans ses « abominables » années 1860-1861 — et vers le jardin paternel, en Aix : « Première jeunesse dans un jardin, avec de grands biens ».

Cet « enfant mal portant et gâté » a sans doute connu dans sa toute première enfance un choc négligé peut-être à tort par les biographes. Qu'on se reporte à la courte lettre d'Alfred CHABAUD, publiée sous le titre : *Un épisode inconnu de l'enfance d'E. Zola* (*M. F.*, 1er mars 1929) : un rapport de police, qu'elle copie, nous apprend que « le jeune Mustapha, âgé de douze ans, natif

d'Alger, domestique au service de M. Zola » fut « prévenu d'attentat à la pudeur sur le jeune Emile Zola, âgé de cinq ans ».

Jean VINCHON (*Un psychiâtre relit Zola*, in *Présence...*) reproduit le document et demande si cet incident n'a point laissé de trace inconsciente. Puis il analyse, trop confusément, la névrose de Lazare dans *La Joie de vivre*... C'est nous jeter vers un Zola non point inattendu, mais sur lequel seules les études récentes insistent. Marcel GIRARD (*Situation de Zola*, in *R. Sc. h.*, avril-juin 1952) suggère avec mesure et finesse tous les déséquilibres latents à quoi Zola échappe par le rythme presque manuel de son travail, rythme sauveur qu'il apprend en écoutant le forgeron de Benneville, en 1866, mais qui n'est maintenu qu'au prix d'une angoisse permanente. On retrouve un peu partout, enfin, l'écho des confidences consignées dans son *Journal* par Goncourt, l'écho aussi de ce document à la fois puéril et capital, *L'Enquête médico-psychologique d'E. Zola*, du Dr TOULOUSE (1896), où, à travers tant de tests et de précisions anthropométriques, on atteint un Zola névrosé, aux doigts tremblants, bourré de superstitions, hanté par les chiffres fastes et néfastes et épouvanté par la mort. Lancé dans cette voie, on se tourne vers la psychanalyse : c'est ce qu'a principalement tenté Angus WILSON (*E. Zola, an introductory Study of his Novels*, Londres, 1952) : son recours au complexe d'Œdipe me paraît, ici et dans l'état actuel de nos connaissances, passablement gratuit.

***

L'œuvre de Zola s'appuie sur toute une construction théorique qui, aujourd'hui, la ruinerait si la critique la prenait à la lettre. L'exposé classique en est donné dans *l'Esthétique de Zola et son application à la critique* de Fernand DOUCET (La Haye, 1913). Il appelait des rectifications, que l'on doit aux travaux de Guy ROBERT. Celui-ci a d'abord reconstitué les antécédents de la doctrine, avant qu'elle ne s'exprime avec un fracas provocant dans *le Roman expérimental*. Il a mis en lumière des restes inconnus ou incomplètement connus du « premier » Zola; ce « long chapitre » que Zola promet à Baille le 18 juillet 1861, *Du progrès dans les sciences et dans la poésie* et qui montre qu'avant même de lire Taine et Claude Bernard, Zola attendait de la science qu'elle communiquât à la poésie « la grandeur calme et précise de la réalité »; et puis, surtout, ces *Deux définitions du roman* que Zola envoie en 1866 au Congrès scientifique d'Aix et dont on ne citait jusqu'ici que de courts fragments (v. Guy ROBERT, *Trois textes inédits d'E. Zola* in *R. Sc. h.*, juil.-déc. 1948). Le texte est important, parce qu'il montre un Zola, jusqu'ici indocile au déterminisme littéraire, tout proche maintenant de Taine (3). Je ne puis ici retracer dans le détail l'évolution de ces idées, telle que ROBERT l'analyse, d'une part dans ses deux articles de la *Revue des sciences humaines* (*Zola et le classicisme*, janv.-juin 1948), d'autre part dans les deux premiers chapitres de son *E. Zola, Principes et caractères généraux de son œuvre* (1952), livre capital pour juger de Zola théoricien du naturalisme. Au lieu de se cantonner dans l'attitude scandalisée ou ironique que provoque fatalement Zola, quand il assimile l'observation littéraire à l'expérimentation scientifique, Guy ROBERT s'efforce de retrouver les vraies et profondes constantes de la pensée esthétique de Zola. Celui-ci exige que l'écrivain plonge dans son temps, se laisse porter par lui, bref il adhère à un *modernisme* dont j'aimerais seulement que Guy ROBERT rappelât les autres prophètes, de Baudelaire aux Goncourt et à Vallès; face aux « vrais et *illogiques* vivants » que réclame Goncourt. Zola prône une impériale démarche de la *logique* (et c'est là que les cartes se brouillent. Zola prenant cet exercice de la logique, tel que nous le voyons se développer dans ses *Ebauches*. pour le processus même d'une expérimentation étrangère à lui, tant cette démarche à la fois laborieuse et euphorique le met dans un état second où il croit n'être plus lui). Enfin, Guy ROBERT montre qu'il n'a jamais cessé de prendre pour unique critère des belles œuvres ce signe tout individualiste. l'éclat d'un tempérament. Tout cela substitue de très humaines qualités littéraires aux dogmes du « naturalisme » selon Zola. Il resterait à discuter de la croyance que Zola accordait à ces dogmes. Comme Marcel GIRARD (*Situation de Zola*, loc. cit.) et plus hardiment que ROBERT. je m'appuierais sur la confidence à Goncourt (*Journal*, 19 février 1877) et je ferais plus grande la part du *bluff* (je m'excuse du mot) journalistique. Je songe en même temps à la portée terrible du passage que cite Guy ROBERT, sans s'en effarer suffisamment à mon gré :

(3) Sur les rapports de Zola et de Taine, on possédait l'article de Ch. LALO, *Taine et Zola* (*Rev. Bleue*. août 1911). Mais l'adhésion aux doctrines de Taine n'est pas immuable, ou plutôt Zola en vient à considérer que Taine, après le spectacle de la Commune sous ses fenêtres, se trahit lui-même et ne sait plus appliquer la « méthode ». Zola proteste contre le Taine antirévolutionnaire des *Origines de la France contemporaine*. C'est ce que montre l'article du « Messager de l'Europe » de février 1876, révélé. avec d'autres textes intéressants. par Jean TRIOMPHE (*Zola collaborateur du « Messager de l'Europe »* in *R.L.C.*. oct.-déc. 1937).

« Il est indifférent que le fait générateur soit reconnu comme absolument vrai... » et « Prendre avant tout une tendance philosophique... pour donner une suite à mes livres. La meilleure serait peut-être le matérialisme, je veux dire la croyance en des forces sur lesquelles je n'aurais jamais besoin de m'expliquer » (*Notes générales...*, cité *E. Zola, Principes...*, p. 26 sq.). Dès lors, le dogme de l'hérédité selon Lucas devient une hypothèse littérairement avantageuse, sans plus (4).

* * *

Sur l'œuvre même, le petit livre, si dense, de G. ROBERT, généralise, à l'aide de judicieux sondages, les résultats enregistrés dans son étude de *la Terre*. Nous allons les retrouver dans quelques instants. Son but a été, non de détailler l'œuvre, roman par roman, mais de retrouver à travers des exemples divers, l'identique démarche de la création littéraire. Si le « machinisme » romanesque est à peu près le même, l'intention, consciente ou voilée évolue : sans parler des *Trois Livres* et des *Evangiles*, Guy ROBERT distingue trois phases dans les *Rougon;* dans la première, qui va jusqu'à *la Faute de l'Abbé Mouret*, Zola est sensible à la montée des conquérants; de *l'Assommoir* à *Pot-Bouille*, ce sont les romans de la déchéance, d'une société qui pourrit; du *Bonheur des Dames* au *Docteur Pascal*, chaque œuvre est orientée par le double mythe de la Catastrophe et de l'Espérance. Guy ROBERT reconnaît lui-même que des œuvres échappent à ces schémas, *le Rêve*, *l'Œuvre*. J'ajouterais que certaines de celles-là mêmes qu'il classe me paraissent s'échapper de leur place : *Le Bonheur des Dames*, n'est-ce point un retour au thème des conquérants ? N'y a-t-il pas des affinités entre *la Joie de Vivre* et *la Faute de l'Abbé Mouret ?* Je sens, comme Guy ROBERT, le double clivage qui oriente les *Rougon* selon trois pentes; mais je réclame le temps de la réflexion et de la nuance.

Ceci dit, et Guy ROBERT n'ayant pas voulu faire une étude suivie des œuvres de Zola, on est bien obligé de dire que cette étude, où elle existe, ne satisfait guère; LEPELLETIER est inégal et souvent se borne à raconter, ZÉVAÈS ne creuse guère. Je n'ai pu mettre la main sur *L'Œuvre d'E. Zola* de B. BOUVIER (Genève, 1903) (5).

Il reste qu'on peut se reporter aux éloges de GIDE dans son *Journal* et, plus anciennement, de Stéphane MALLARMÉ, dont on voudrait être sûr que la complaisance est toujours sincère (*Dix-neuf lettres à E. Zola*, 1933). On lira avec sympathie le petit livre de Heinrich MANN : il dit à merveille la secrète grâce qui oriente les rêves les plus souillés de Zola : « Une image idéale du peuple, de la véritable humanité le suivra toujours en secret... » — et il insiste, comme fait Guy ROBERT, sur Zola créateur de mythes (*Zola*, trad. franc., 1939).

Rejetons-nous vers des travaux plus spécialisés. Les répertoires des personnages des *Rougon :* RAMOND, *Les Personnages des Rougon-Macquart* (1900) ou J. G. PETTERSON, *A Z's Dictionary, the characters of the R. M. novels* (Londres, 1912). Des études sur le traitement que Zola fait subir à la réalité sociale ou physiologique : d'un côté, des comparaisons intéressantes à glaner dans Joan-Y. DANGELZER, *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola* (1938) (*La Peinture des métiers...* chez Zola, de Sydney BROWN, ne vaut rien); d'autre part, *Le roman scientifique d'E. Zola*, thèse de médecine d'Henri MARTINEAU (1907) a eu le mérite de révéler une foule de notes de travail de Zola, puisées à la Bibliothèque Nationale, avant qu'elles ne fussent révélées par l'édition Le Blond; mais un tel travail, fort sévère pour l'exactitude de Zola, eût demandé une enquête bien plus développée et une patiente comparaison des textes scientifiques lus par Zola et des notes prises par le romancier.

Pour les procédés littéraires, deux études d'inégale étendue, mais toutes deux intéressantes sur des points particuliers. De Calvin S. BROWN, *Repetition in Z's novels* (Athens, Univ. of Georgia Press, 1952), qui classe avec une précision imagée les redoublements de formules ou de phrases,

(4) Notons, comme un témoignage curieux, l'estime qu'un biologiste comme Jean ROSTAND, pourtant sans illusion sur la valeur scientifique de Lucas vu et revu par Zola, continue de témoigner à la structure biologique des romans de Zola (*Zola et la science* in *Présence...*).

(5) Conformément à mon aveu, je cite sans juger les principales études étrangères d'ensemble sur Zola. Côté allemand : C. CONRAD, *E. Zola* (Berlin, 1906). Côté italien : V. PICCA, *E. Zola* (Milan, 1902). Côté anglo-saxon : Robert SHERARD, *E. Zola, a biographical and critical study* (Londres, 1893), A. VIZETELLY (le traducteur et l'hôte, à Londres, de Zola durant son exil), *E. Zola novelist and reformer* (New-York, 1904), Matthew JOSEPHSON, *Zola and his time* (New-York, 1928). Voir enfin le portrait de Zola dans Edmund GOSSE, *French profiles* (Londres, 1905, p. 129-153).

Je signale d'autre part trois « dissertations » allemandes consacrées à diverses tendances de Zola : J. MAYER, *Widersprüche in Z's experimental romanen* (Zürich 1927); Hans WIEGLER, *Geschichte und Kritik der Theorie des Milieus bei E. Zola* (Rostock, 1905); W. SCHILBACH, *Die Dramatisierung bei Zola* (Halle, 1937).

qui reviennent comme un leit-motiv à l'intérieur d'un roman donné. D'Aimé Dupuy, une analyse des *Entrées en matière de Zola* dans le numéro spécial d'*Europe*.

Débordant le point de vue littéraire, la critique marxiste a considéré avec attention le cas Zola. Je ne connais pas le *E. Zola* de Klemann (Léningrad, 1934), mais j'ai lu le long article de Jean Varloot, *Zola vivant* (*La Pensée*, de septembre 1952 à février 1953), — que je trouve systématique et intéressant dans sa critique du naturalisme, mais peu convaincant dans sa réhabilitation de Zola, parce qu'il fige une dialectique que je trouve beaucoup plus souple et vivante dans le livre de Jean Fréville, *Zola semeur d'orages* (1952) : en dépit de quelques inexactitudes de détail, qu'il partage avec bien des auteurs non-marxistes, sa critique des principes naturalistes a le mérite de s'appuyer sur des textes précis et bien choisis de Zola. Je n'ai pas la même confiance que lui dans la documentation de Zola, mais je souscris volontiers aux démentis heureux que, d'après Fréville, Zola se donne à lui-même.

***

Les travaux consacrés à des romans pris isolément se répartissent inégalement. Sur *la Confession de Claude* et *Madeleine Férat*, un article important de Marcel Cressot (*Zola et Michelet...* in *R.H.L.F.*, 1928, p. 35), qui corrige l'interprétation trop romantique de la *Confession* et montre dans les deux romans l'influence de *De l'Amour* de Michelet. On peut y ajouter une étude plus mince de Sophie Weinstein, *The Genesis of Z's, la Confession de Claude* (*Modern language Notes*, 1938, t. 53). Sur *Thérèse Raquin*, Georges Gruau (*En marge de Thérèse Raquin*, in *Bull. E. Zola*, 1938, n° 24) complète les indications de l'édition Bernouard sur le travail du romancier à partir de la mélodramatique *Vénus de Gordes* de Belot et Ernest Daudet.

En abordant les *Rougon*, signalons que leur nom a été celui d'un condisciple de Zola au collège d'Aix, fils du maire démissionnaire de Flassans (qui donnera : Plassans), dans le Var : Paul Raphael conte son histoire à propos de *La Fortune des Rougon et la vérité historique* (in *M. F.*, 1923, t. 167); il retrouve en outre les épisodes de l'insurrection, contée par Zola, dans Tenot, *La Provence en décembre* 1851 (1868) et, sans doute à travers Tenot, Maquan, *L'insurrection de décembre 1851 dans le Var* (1853), montrant les regroupements et modifications opérés par le romancier. Recherche identique d'Elliott M. Grant pour *Son Excellence Eugène Rougon* (*Studies on Z's S.E.E.R.* in *Romanic Review*, fév. 1953) : Zola part de l'attentat d'Orsini, comme l'avait déjà brièvement noté G. Lote dans *Zola historien du Second Empire* (in *Rev. Etudes napoléoniennes*, juil.-août 1918) et il s'inspire surtout d'Ernest Hamel et de son *Histoire illustrée du Second Empire* (1873-1874) et, à travers lui, des *Suspects en 1858* de Ténot et Dubost : Miss Grant montre en Rougon un mélange d'Espinasse, de Baroche et de Rouher; l'arrestation du notaire Martineau est celle du notaire Lebrun. Comme on s'en doutait, Clorinde Balbi, c'est la comtesse de Castiglione; enfin le chapitre final transpose la première discussion de l'adresse, en mars 1861.

L'Assommoir a été longuement étudié par Henri Massis (*Comment E. Zola composait ses romans*, 1906, qui, à part une étude des « notes générales » sur les *Rougon*, se limite malgré son titre au cas de *l'Assommoir*). Massis a publié des extraits copieux du dossier manuscrit, montrant que Zola se contente au départ de documents sans portée, tel qu'un article de Sarcey sur les ouvriers; il signale l'étendue de la dette à l'égard du *Sublime* de Denis Poulot, tout plein des simplifications partiales qu'on peut attendre de ce petit patron assez borné. Tous ces documents sont essentiels et bien mis en valeur. Mais Massis a faussé pour longtemps notre vision de Zola en confirmant par son étude du dossier *Assommoir* l'ordre factice des démarches du romancier, telles que Zola le décrivait à Alexis : le simple examen interne du dossier aurait dû déjà prouver que la réalité n'était pas si simple, que documentation, établissement de l'*Ebauche*, mise en fiches des *Personnages* et plans sommaires, puis détaillés ne se succédaient pas fatalement dans cet ordre trop exemplaire. Léon Deffoux, dans la *Publication de « l'Assommoir »* (1932), résume brièvement Massis en souscrivant à ses idées; l'intérêt de son livre est ailleurs, dans l'historique détaillé du livre. On attendait mieux de l'étude d'un économiste, Maxime Leroy, *Le prolétariat vu par Zola dans « l'A. »* (*Preuves*, oct. 1952), assez superficielle et confuse.

Sur *Nana*, un livre précieux et irritant, *La véritable histoire de Nana* (1942), où Auriant ramasse ses recherches publiées dans le *Mercure :* la présentation des documents montre trop de coquetterie, un désir de surprendre : l'auteur joue à cache-cache avec nous pour dissimuler ses sources, ce qui nous laisse en défiance. Mais le livre est riche... A noter une plus courte étude de S. D. Braun, *Z's esthetic approach of the courtesan* (in *Mod. Lang. Notes*, nov. 1947). Le *Bonheur des Dames* n'a jamais été étudié de près. Marcel Candille dans *De la réalité au roman...* (*Rev. de*

l'Assistance publique, janv.-fév. 1953) se contente de considérer ce que « Le Bonheur des Dames » doit au « Bon Marché ». F. W. J. Hemmings, dans *The genesis of Z's « Joie de Vivre »* (in *French Studies*, avr. 1952), s'attache surtout au personnage de Pauline Quenu. Il faudrait étudier de plus près les ressemblances et différences entre Lazare et Zola.

Germinal n'a fourni matière qu'à de brefs essais. En attendant la thèse de Marcel Girard, on se reportera à son *Univers de « Germinal »* (*R. Sc. h.*, janv.-mars 1953), qui montre bien comment le réalisme est dépassé ici par la présence de thèmes obsédants. Armand Lanoux, dans sa préface de *Germinal* (Club Français du Livre, 1952) (répétée sous une autre forme dans son article sur *le Style chez Zola* dans *l'Education Nationale* du 16 oct. 1952), insiste sur la construction septénaire du roman et sur les retours inlassables de détails identiques. Jacqueline Chambron montre le cheminement de la pensée et de l'art de Zola « de *l'Assommoir* à *Germinal* » (*La Pensée*, sept.-oct. 1952). Julien Cain dans La *Genèse de « Germinal »* (*Figaro littéraire*, 3 oct. 1953) résume agréablement ce qu'on sait sur l'histoire de l'œuvre. Pour ce roman, actuellement, l'essentiel se trouve dans les *notes et commentaires* de l'édition Bernouard. *L'Œuvre* reste à examiner. En revanche, *La Terre* a été magistralement étudiée dans la belle thèse de Guy Robert, *« La Terre », d'E. Zola, étude historique et critique* (1952). Il faut lire cet ouvrage, non seulement pour le roman qu'il concerne, mais pour la méthode même de Zola; de ce point de vue, il corrige définitivement Massis. Robert insiste sur les idées préconçues que, dès ses premières œuvres, Zola possède sur les paysans. Son expérience de Médan a été importante, encore qu'il fût peu assidu au Conseil municipal. En revanche, le voyage en Beauce a été beaucoup plus bref qu'on ne croyait : à peine une semaine; l'*Ebauche*, au lieu de suivre l'enquête sur place, l'a précédée. Le travail de Zola ne se cloisonne pas aussi strictement que l'on croyait : l'*Ebauche* renferme déjà un et même deux « plans sommaires » et une revue des personnages. On voit enfin Zola n'atteindre que progressivement à ses effets les plus atroces, presque malgré lui, poussé par ce qu'il appelle tour à tour « l'extrême de la logique » et « l'extrême de l'horreur ». Logique passionnelle, mais aussi logique d'un artiste qu'on voit continuellement concentrer des fils épars et chercher la progression dramatique. Cette étude exhaustive de Guy Robert permet de négliger celle, jusqu'ici précieuse, de Maurice Le Blond, *La publication de « la Terre »* (1937).

Parmi tous les autres romans de Zola, il n'en reste que deux qui aient suscité des travaux intéressants : *la Débâcle* et *Rome*. Sur *la Débâcle*, on lira surtout *Biography of a War Novel : Z's la D.* d'Hélène La Rue Rufener (New-York, Columbia Univ., 1946). L'auteur suit avec précision le cheminement de l'œuvre, étudie la composition, les sources, l'accueil en France. Une des notes de travail de Zola, *Le Plateau de l'Algérie*, a été publiée par Jean-Paul Vaillant dans *La Grive* (oct. 1952). D'Henri Manceau, deux articles, *Les soixante ans de « la Débâcle »* (dans *Présence ardennaise*, nos 11-12, automne 1952) et *Sur les chemins ardennais de « la Débâcle »* (n° spécial d'*Europe*) : il insiste sur l'enquête locale et sur les carnets de route d'intellectuels engagés dans la guerre : c'est d'eux et non de témoignages de simples soldats que Zola a tiré sa documentation.

Dans le cycle des *Trois Villes*, seule *Rome* a fait l'objet de recherches nombreuses. Les conditions du séjour de Zola en Italie avaient attiré déjà P. Arrighi (*Zola à Rome*, in *R.L.C.*, 1927, t. 8, et *Zola à Naples*, in *R. des Etudes italiennes*, 1932). Pietro-Paolo Trompeo, dans un trop bref essai, *La Rome de Zola* (in *Présence...*) montre les malentendus secrets qui séparent la vision que Zola a de Rome et l'opinion italienne; il cite, en hâte, les principales clefs des hauts personnages pontificaux du roman. René Ternois a détaché de l'ouvrage qu'il prépare sur les *Trois Villes*, deux fragments : *Les Amitiés romaines d'E. Zola* (in *R.L.C.*, oct.-déc. 1947) nous font connaître les aristocrates romains consultés par Zola, la princesse Lovatelli, la comtesse de Santafiora et le prince Odescalchi; sur l'entrevue Odescalchi-Zola, Ternois apporte d'utiles corrections au récit ironique d'Ugo Ojetti. Dans *Le Genèse du premier chapitre de « Rome »* (*Mélanges Roques*, t. III, 1952) on s'aperçoit que, lorsque l'abbé Froment découvre Rome à son arrivée, il combine des impressions et des éclairages différents, qui sont le fait de deux visites successives de Zola au Janicule.

*
* *

Un tel bilan n'attire pas de conclusion. On souhaite seulement que les lacunes signalées dans l'étude des différentes œuvres soient comblées, pour que puisse enfin paraître un travail d'ensemble sur cet immense bloc romanesque. Mais d'ores et déjà, on voit se modifier l'image que nous avions de Zola : une nature nerveuse, où nous pensions trouver un bœuf de labour; des intuitions esthétiques personnelles et souples, par-dessous un vain appareil théorique; un mode de création plus intime et moins formaliste que l'on ne l'a cru.

Robert Ricatte.

A TRAVERS LES LIVRES

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Maistre Pierre Pathelin, reproduction en fac-similé de l'édition imprimée en 1489 par Pierre Levet. Genève, Droz; et Lille, Giard, 1953 (Textes littéraires français).

Nous possédions déjà une reproduction photographique du *Pathelin* de Malaunoy et une reproduction en fac-similé de l'édition de Guillaume Le Roy. Mais le petit livre, d'un présentation impeccable, que nous offre aujourd'hui M. Richard T. Holbrook, sera plus précieux encore. L'on n'ignore pas en effet les mérites du *Pathelin* que Pierre Levet, l'éditeur de Villon, imprima en 1489 à Paris, et dont il subsiste un seul exemplaire, à la Bibliothèque Nationale : le texte, soigneusement établi, constitue la plus ancienne édition complète de notre farce, et il est illustré de six gravures originales sur bois, d'un vivant réalisme. Cette reproduction ne fera pas seulement le bonheur des philologues et des historiens de la littérature. Quel lettré se refuserait la joie d'enrichir à peu de frais sa bibliothèque d'un si charmant « incunable » ?

Georges BECKER.

Ambroise PARÉ : *Textes choisis*, présentés et commentés par Louis DELARUELLE et Marcel SENDRAIL. Paris, Les Belles-Lettres, 1953, un vol. in-8°, 292 p. (Les Textes Français).

Cet ouvrage est le fruit des efforts associés du regretté philologue Louis Delaruelle et du professeur Sendrail, de la Faculté de Médecine de Toulouse. Il intéressera vivement tous les humanistes, car il éclaire une personnalité illustre et inconnue : les œuvres de Paré étant aussi nombreuses que difficilement accessibles. Une introduction nourrie situe Ambroise Paré dans l'histoire de la chirurgie, étudie sa vie, son caractère, ses travaux. Suivent cinquante extraits, habilement choisis et annotés, présentés dans une langue rajeunie, et extrêmement variés : on y trouve descriptions anatomiques, contes anciens, expériences médicales et chirurgicales, chroniques d'un mémorialiste; et l'on passe de la « description de la main » à « l'histoire de la saignée », et des opinions touchant « la licorne » au « voyage de Metz » en 1552, où l'arrivée d'Ambroise Paré, rendant courage à la garnison française assiégée, ne fut pas sans contribuer à la victoire de François de Guise.

G. B.

René BRAY : *Molière, homme de théâtre*, Mercure de France, 397 p.

Auteur d'une excellente édition du théâtre de Molière (8 vol., aux Belles-Lettres), M. Bray est un familier de l'"homme et de l'œuvre. Le titre qu'il donne à son étude en caractérise l'idée essentielle : dans la mesure où l'on peut rendre compte de la valeur de ce théâtre, c'est précisément dans les conditions que la scène imposait à Molière et dans son sens exceptionnel des nécessités dramatiques, qu'il faut chercher surtout le secret de sa réussite. M. Bray apporte ici bien des renseignements, aussi précis que possible, sur la carrière de Molière, sur sa troupe, sur ses rapports avec le public et avec les auteurs, sur son jeu d'acteur. La troisième partie du livre est consacrée au « poète », qui a su créer des formes nouvelles ou combiner celles qui existaient déjà : « non seulement il a créé la grande comédie et la comédie-ballet; mais il a exploré les possibilités de l'union de la danse et du dialogue; il s'est avancé sur le chemin de l'opéra et même de l'opéra-comique; il a donné des modèles de polémique; il a précédé Marivaux dans la fantaisie; il a mis au point le vers mêlé dont Corneille n'a fait qu'entrevoir les vertus. Dans un temps de règles, le génie de Molière est le génie de la liberté. Ce comédien ne reconnut qu'un maître : le public ».

Un poète fait d'ordinaire bon marché de la réalité, surtout un poète dramatique, car « la réalité ne passe pas la rampe ». On a vu très souvent en Molière non pas tout à fait un moralisateur, mais surtout « l'homme de la raison et du naturel » (p. 335). Cependant le théâtre n'est fait que pour plaire et Molière est le créateur d'un monde « merveilleux » : celui qu'habitent « Alceste, Jourdain et Sganarelle n'est pas régi par les lois de la raison : c'est un royaume enchanté où règnent l'imaginaire et le déraisonnable ».

La position de M. Bray est plus nuancée que nous ne pouvons le faire sentir dans cette brève présentation. Très souvent on louera son érudition; on goûtera ses analyses délicates (au sujet par exemple du « comique outré » et du « comique naturel »); on se laissera séduire par le ton de conviction que justifie une argumentation solide. On estimera sûrement qu'une telle étude est de celles qui font date, même si dans le théâtre de Molière, on entend réserver, plus que ne le fait M. Bray, la part de vérité et même de réalité : le miracle opéré par Molière n'est-il pas, pour une grande partie, d'avoir rendu plus visible, sous les prestiges de l'art dramatique, la figure de l'homme éternel ? (1).

Jules C. ALCIATORE : *Stendhal et Maine de Biran*, Droz et Giard, 46 p.

C'est en janvier 1805 que Stendhal commence la lecture des pages intitulées par Maine de Biran *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* et confie à son *Journal* les réflexions que lui inspire cette lecture. M. Alciatore les analyse, puis essaie de déterminer, d'une façon plus générale, l'action exercée par Maine de Biran sur la pensée et l'œuvre de Stendhal. Cette action a pu certes se combiner en lui avec l'influence exercée par les *Eléments d'Idéologie* de Destutt de Tracy. Mais c'est surtout à Maine de Biran qu'il devrait d'avoir distingué les rapports différents que la sensation et la perception entretiennent avec la mémoire et avec l'habitude, d'avoir saisi combien celle-ci émousse la sensation, le sentiment et, dans le domaine esthétique, le goût. Stendhal était ainsi amené à mieux comprendre « la véritable cause de l'ennui et la raison pour laquelle la nouveauté est si essentielle dans le domaine des beaux-arts ». Porté comme Maine de Biran à l'introspection, Stendhal a cru parfois, grâce à lui, mieux pouvoir s'expliquer sa propre conduite; dans celle de ses personnages se reflètent parfois certains principes d'action qu'avait dégagés le théoricien de l'habitude. Ces deux esprits avancèrent bientôt en des directions opposées. L'empreinte que laissa lors de ses premières démarches l'esprit de Maine de Biran sur celui de Stendhal demeura cependant assez sensible.

---

(1) Sauf indication, les présentations d'ouvrages relatifs à la littérature française moderne sont de M. Guy ROBERT.

J. MICHELET : *La Sorcière*, édition originale publiée avec notes et variantes par Lucien Refort, t. I, Marcel Didier, 190 p.

Dans l'introduction M. Refort examine les problèmes posés par cet ouvrage. Celui de sa publication : l'édition Dentu-Hetzel de novembre 1862 n'est qu'une *fausse originale*. C'est Hachette qui imprima le volume; mais, dès sa mise en vente, il fut brusquement retiré parce qu'il contenait deux passages jugés dangereux. Ils ne furent pas rétablis dans les diverses éditions de l'œuvre avant 1911. Par ailleurs, le manuscrit que nous avons gardé diffère sensiblement du texte définitif et M. Refort étudie ces désaccords. Il montre également comment le satanisme a occupé Michelet depuis 1840. A partir de 1849, la conception qu'il s'en fait se modifie sensiblement. La Femme vient de prendre dans sa pensée la place majeure : « auparavant il concevait la sorcellerie sous le signe de Satan, après il rejettera au second plan la personnalité de Satan, pour voir surtout la Femme transformée par Satan, c'est-à-dire la Sorcière ». Lorsque dans les pages qu'il lui consacre, Michelet retrouve des idées qu'il avait déjà exposées, notamment dans l'introduction au volume de la Renaissance, il lui arrive de reprendre ou à peu près les termes dont il s'était servi. M. Refort signale ces rapprochements et donne par ailleurs un aperçu des hardiesses du vocabulaire; il indique de nombreux exemples des combinaisons rythmiques si fréquentes dans cette prose; enfin, il montre assez nettement l'intérêt de l'œuvre aux points de vue social, philosophique et poétique.

Victor HUGO : *Carnets intimes*, 1870-1871, publiés et présentés par Henri Guillemin, Gallimard, 295 p., 620 fr.

Les textes de Hugo sont ici moins maltraités que dans les surprenantes compilations présentées récemment sous le titre de *Pierres* et de *Souvenirs personnels* (voir *L'Information littéraire*, mai-juin 1953, pp. 104-105). L'indépendance de M. Guillemin à l'égard des textes qu'il présente persiste cependant à s'affirmer. Invoquant encore une fois sa fidélité au vrai et sa religion du « document sûr » (p. 11), le commentateur déclare dans sa préface : « Je n'ai rien supprimé, çà et là, que des indications de dépenses courantes; rien d'autre strictement. » (p. 9). Mais il faut d'emblée déplorer et réparer une omission importante : M. Guillemin paraît tenir à entourer de mystère les textes qu'il publie. Ces carnets sont déposés à la Bibliothèque Nationale. Ils sont communiqués à quiconque les demande. On peut donc fort aisément vérifier jusqu'où va la fidélité de leur éditeur et constater qu'il a opéré des suppressions très nombreuses, de longueur et d'importance variables. On en trouve à chaque page ou peu s'en faut, et M. Guillemin doit bien savoir que les passages supprimés ne concernent pas seulement les dépenses de Hugo. Les fautes de lecture sont également très fréquentes.

Les *Fragments épars* ont été parfois mutilés (p. 222, « La maison cité Rodier », n° 26... voir ms. 13.470, pp. 135-136) et, plus souvent, classés très arbitrairement. En particulier, nous ne voyons pas du tout pourquoi les extraits concernant la dictature, page 205, figurent à une place qui semble leur assigner comme date la fin d'août 1870. L'ordre du manuscrit peut, certes, être l'effet du hasard; encore ne faut-il pas le modifier sans raison et il indiquerait plutôt ici un des deux premiers mois de 1871. Il faut lire en outre dans cet extrait : « Je *dirais :* la dictature est un crime » et non « Je *dirai* ». La signification de l'ensemble peut en être assez sensiblement modifiée.

Sous peine enfin de les dépouiller d'une partie de leur sens, et de leur caractère, il fallait signaler, beaucoup plus fréquente que ne l'indique cette publication, la présence dans ces carnets de dessins de Hugo, de photographies, de menus souvenirs (fleurs, médaille), et indiquer qu'assez souvent au verso des feuillets figurent de brèves ébauches, des réflexions dont la lecture est d'ailleurs souvent fort difficile.

Pierre COGNY : *Le Naturalisme*, coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 125 p.

— *J.K. Huysmans à la recherche de l'unité*, avec de *nombreux inédits*, Nizet, 284 p.

C'est à coup sûr une tâche difficile de présenter en moins de cent cinquante pages une vue d'ensemble du mouvement naturaliste. Mais M. Cogny pouvait sans dommage sacrifier son esquisse du prénaturalisme qui ne reprend que trop souvent le fort médiocre ouvrage de Beuchat. Il restait alors plus de place pour les questions les plus importantes, trop négligées ici. Il était par exemple intéressant de montrer certaines origines du mouvement naturaliste : depuis le début du XIX^e^ siècle, on voit se répandre la théorie de l'influence des états de civilisation sur la littérature et des milieux sur l'homme; par ailleurs l'attention des romanciers se porte peu à peu sur les milieux populaires (le roman-feuilleton, les *Misérables*). Il était, semble-t-il, nécessaire de chercher s'il est possible de découvrir quelques caractères communs aux œuvres qu'on rattache ordinairement au mouvement naturaliste. Dans quelle mesure peut-on voir ces caractères dans l'objectivité au moins apparente de l'artiste ? dans sa volonté de n'étudier le plus souvent que des êtres médiocres presque passivement soumis à l'influence de leur milieu ? ou encore, d'une façon plus générale, dans l'importance jusqu'ici inégalée, qu'il accorde à la sensation, à son influence sur la vie spirituelle de ses personnages et dans la nécessité qui s'imposerait à l'art d'en rendre la ténuité et l'originalité première ? Ainsi se trouvaient posés d'importants problèmes : certains naturalistes, et non des moindres, se voulurent avant tout *modernes* et leur art traduit des recherches qui l'apparentent à l'impressionnisme.

— Les inédits dont M. Cogny fait état dans son volume sur Huysmans sont, en particulier « de fort intéressants dossiers de lectures préparatoires aux œuvres de Huysmans », dont l'importance n'est malheureusement pas précisée — un journal de Lourdes dont sont cités quelques extraits — un journal de Ligugé (16 août-19 octobre 1901) dont on voudrait également connaître la valeur documentaire mieux que par la quinzaine de lignes figurant page 216. Aux yeux de M. Cogny, Huysmans a successivement subi la « tentation naturaliste », la « tentation artistique », celle « des ailleurs et du dandysme » (*A Rebours*), du gouffre (*En rade*), de Satan (*Là-Bas*), de Dieu (*En route*), avant d'entendre la leçon des cathédrales et des cloîtres. On voit assez bien, dans cet ouvrage, comment se manifestent certaines constantes — et certaines disparates — dans le tempérament et dans l'œuvre de Huysmans. Mais ces indications données par M. Cogny méritaient d'être reprises avec plus de vigueur que n'en manifeste le dernier chapitre.

Pierre GUIRAUD : *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Klincksieck, 237 p.

L'ouvrage de M. Guiraud étudie d'abord dans le vers de Valéry le rythme (dans ses rapports avec le mètre, le timbre, la quantité, etc.), l'harmonie (tonalité et modulation) et la rime. La seconde partie consacrée aux mots envisage les rapports du son et du sens, l'étendue du vocabulaire, les mots-thèmes et les mots-clefs, puis l'extension du sens des mots, notamment par la métaphore, et enfin la syntaxe. Ce travail s'appuie sur de très nombreuses données statistiques. Quarante-huit tableaux présentent les résultats de calculs minutieux le plus souvent opérés par M. Guiraud, quelquefois par ses prédéceseurs. Pour interpréter, il faut comparer. Ces calculs ne portent donc pas seulement sur les vers de Valéry, mais aussi sur la langue poétique en général et même sur celle de la prose. On trouvera par exemple un tableau de la fréquence des modulations consonantique et vocalique dans la prose, chez Racine et chez Valéry; un tableau des mots-thèmes (c'est-à-dire des mots les plus employés), un autre des mots-clefs (ceux dont la fréquence s'écarte le plus de la fréquence normale de la langue) dans *Phèdre, Les Fleurs du Mal*, les *Œuvres poétiques* de Mallarmé, les cinq *Grandes Odes* de Claudel d'une part, et d'autre part dans les *Œuvres poétiques* de Valéry (signalons que quelques rectifications de détail paraissent nécessaires, pp. 156, 157, 161). M. Guiraud est le premier à souligner que ces listes de fréquence sont établies d'après des enquêtes souvent trop limitées encore. Mais c'est bien, semble-t-il, dans le sens indiqué ici qu'il convient de les élargir. Il faut remercier l'auteur d'avoir si utilement commencé une tâche immense et nécessaire et proposé une méthode à la fois prudente, déjà efficace, et qui pourra encore sur certains points gagner en précision.

Il convient certes, avant de dépasser les résultats de la méthode statistique, de les interpréter ou plutôt d'en saisir les limites. La rime *urne-taciturne* par exemple peut être rare; mais, s'ils restent en somme peu nombreux, les exemples qu'on en trouve chez Hugo ont sûrement suffi à lui enlever, pour une bonne part, son caractère exceptionnel. Ce n'est pas sans quelques réserves de M: Guiraud lui-même qu'est présenté, page 116, un tableau indiquant chez Vigny un pourcentage de rimes riches plus élevé que chez Hugo. Ce résultat ne laisse pas en effet de surprendre. On peut estimer encore qu'en étudiant les vers léonins et les rimes ou assonances renforcées (pp. 74-75) le phonéticien se montre trop sensible au retour de certaines voyelles ou consonnes qui risquent fort d'échapper en fait à une oreille, même assez sensible. L'étude des bases phonétiques du mètre, de ses rapports avec la structure de la langue, autorise-t-elle vraiment cette affirmation que « le vers français est élégiaque ou alors retombe dans cette immense et anonyme production où la platitude le dispute à l'enflure » ? Cette observation, qui nous paraît exacte en gros, susciterait moins d'objections si M. Guiraud avait mieux prévu et prévenu celles que les *Tragiques*, les *Châtiments* et, plus encore, *La Légende des Siècles* (qu'il ne nomme pas, p. 42) invitent à lui adresser.

Mais il n'importe. Il s'agit là d'un livre suscitant le plus vif intérêt et demandant une étude très attentive; d'une méthode scrupuleuse et déjà assez précise; d'une discipline capable d'apporter à la compréhension et à l'appréciation des textes un secours qui apparaîtra de plus en plus comme indispensable.

François GERMAIN : *L'Art de commenter une épopée, un poème lyrique, une tragédie, une comédie.* Paris, Foucher, 1951-1952, cinq fascicules de 64 à 80 pages.

Sous une présentation modeste, on découvre, dans cette série de fascicules, des analyses qui, toujours assimilables pour de jeunes esprits, ne seraient pas indignes, par leur distinction et leur profondeur, d'essais beaucoup plus ambitieux.

M. Germain fait l'histoire des genres littéraires qu'il aborde et c'est, si l'on veut, la partie la moins originale de son travail. Nous admirons pourtant la précision d'un exposé qui fixe tout l'essentiel en quelques dizaines de pages et la sûreté d'une information qui tient compte des études les plus récentes : de discrètes allusions aux théories freudiennes ou à la notion cornélienne de la gloire mise en lumière par M. Nadal attestent le caractère tout à fait moderne de la documentation critique. Moderne aussi est l'attitude du commentateur en face du problème des genres littéraires : sans négliger de définir les règles qui, à certaines époques, se sont imposées aux écrivains, il se tient éloigné du dogmatisme formaliste qui imprégna jadis les méthodes universitaires; la tragédie et la comédie sont à ses yeux des formes d'art qu'il convient de définir dans leurs manifestations temporelles, mais qu'on se condamne à mal comprendre si l'on n'a pas mis à jour l'essence permanente de toute inspiration tragique ou comique.

Une étude d'esthétique générale précède donc, dans chaque volume, la description des genres proprement dits. M. Germain considère d'abord le comique, le tragique, le lyrisme, l'épopée, comme des catégories qui correspondent aux diverses orientations possibles de l'esprit créateur. Grâce à des exemples nombreux, il se prémunit contre le danger d'une abstration rebutante ou gratuite; mais il excelle aussi à résumer sa pensée en formules lumineuses et denses : « La comédie enseigne résolument la morale de l'équilibre », « l'homme d'esprit est toujours un héros de la liberté d'esprit ». Ce goût de la netteté s'allie d'ailleurs à un sens de la complexité qui écarte les vues trop systématiques : « La répétition qui trahit l'automatisme est drôle, mais la surprise qui exclut la répétition l'est également ».

Des textes bien choisis et parfois peu connus, des questionnaires, des thèmes de discussion, des sujets de devoirs, facilitent l'utilisation scolaire de ces petits ouvrages, aussi heureusement conçus pour répondre aux besoins de l'enseignement que pour satisfaire aux curiosités d'un public même cultivé.

P.-G. C.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Jean ZAFIROPOULO : *Empédocle d'Agrigente*. Paris, Les Belles-Lettres, Collection d'Etudes anciennes, 1953, 307 pages.

M. Zafiropoulo vient de donner, dans la collection dans laquelle il avait déjà donné *Anaxagore de Clazomène* et *l'Ecole éléate*, un livre sur Empédocle. Celui-ci contient une étude de 227 pages, suivie du texte des fragments, avec traduction. On retrouvera dans ce nouveau livre la grande idée de l'auteur, qui oppose l'animisme ancien (allant jcsqu'à Platon inclus) à la sophistique, qui accompagne le développement démocratique. Empédocle est présenté comme un représentant de cet animisme, et même, plus exactement,

du pythagorisme, sous les deux formes — scientifique et religieuse — qu'avait prises cette doctrine, et qui se retrouvent dans les deux poèmes d'Empédocle sur la nature et sur les purifications. Sans doute celui-ci a-t-il modifié la doctrine pythagoricienne sur un certain nombre de points (par exemple dans sa doctrine de l'âme et des deux principes, amour et haine, qui sont chez lui à la source du devenir, ou bien dans certaines vues originales sur la vitesse de la lumière ou l'existence de l'air comme corps matériel); mais son destin a surtout été d'incarner le miracle grec, au moment même où le rationalisme des sophistes allait, selon l'auteur, lui ôter toute fécondité : c'est pourquoi l'ouvrage s'achève sur une opposition entre Empédocle et Gorgias. Ces indications, très largement brossées, et tendant à une synthèse très générale, sont évidemment intéressantes et suggestives; mais, par la même raison, elles sont souvent aussi assez discutables. Il faut reconnaître d'ailleurs que l'auteur, en corrigeant superficiellement les épreuves, et en laissant à foison fautes d'impression, erreurs d'orthographe ou références inexactes, a contribué, de façon bien superflue, à entretenir chez le lecteur une certaine défiance.

Paul Cloché : *Alexandre le Grand et les essais de fusion entre l'Occident gréco-macédonien et l'Orient.* Neuchâtel, Messeiller, 1953, 308 p. in-8.

Le problème auquel s'est attaché M. Cloché dans cet ouvrage est précis. L'auteur commence par chercher, en suivant le cours même de la vie d'Alexandre, la façon dont celui ci a mêlé aux usages grecs dans lesquels il a été formé, des emprunts barbares, au fur et à mesure qu'il fondait cet empire où des éléments divers étaient appelés à collaborer. M. Cloché, il est vrai, ne nous laisse pas beaucoup d'illusions ni sur les motifs ni sur l'efficacité de cette fusion. Mais il y voit le point de départ d'une pénétration plus importante qui devait se faire jour progressivement dans les royaumes hellénistiques, et qu'il évoque dans la deuxième partie de son livre. Evidemment, pour apprécier le rôle des divers facteurs dans une évolution de ce genre, bien des renseignements nous manquent, et la prudence s'impose souvent; mais il est fort opportun d'examiner la question : elle allie un intérêt historique des plus valables à l'attrait, toujours privilégié, du personnage d'Alexandre.

Paul Cloché : *Alexandre le Grand.* P.U.F., collection « Que sais-je ? ». Paris, 1954, 125 p. in-12.

L'auteur a condensé, dans ce petit volume, l'essentiel du récit qui constituait la première partie du livre précédent. Il en résulte une narration brève, mais très nourrie, dont il importe de signaler l'existence.

Jean Humbert : *Syntaxe grecque*, 2e édition, revue et augmentée. Paris, Klincksieck, Collection de Philologie classique (II), 1954, 464 p. in-8°.

Tous les hellénistes — étudiants ou professeurs — connaissent la syntaxe de M. Humbert : ils seront heureux d'apprendre qu'enfin ce livre si important peut à nouveau se trouver en librairie; bien mieux, c'est presque un ouvrage nouveau que constitue cette seconde édition, tant il a été enrichi depuis la première. La nouvelle syntaxe, imprimée de façon plus serrée que l'ancienne, compte encore, malgré cela, soixante-dix pages de plus. Presque partout, des retouches de détail sont intervenues, pour éclaircir et préciser le texte. La structure même du livre a été, dans une certaine mesure, modifiée, puisqu'au lieu d'aborder dès le début la syntaxe d'accord, il commence à présent par des remarques fort suggestives sur les genres et les nombres, les premières étant, par rapport à l'édition précédente, entièrement neuves. On trouve même des chapitres entiers qui ont été ajoutés. C'est en grande partie le cas de celui qui est consacré à la structure de la phrase et à l'ordre des mots, et où sont subtilement distinguées la phrase nominale et la phrase elliptique. C'est surtout le cas du grand chapitre final sur les éléments de coordination, qui n'occupe pas moins de soixante-quinze pages; les valeurs des particules y sont non seulement classées avec netteté (et selon une terminologie plus simple que celle de Denniston), mais analysées dans leur principe. Enfin il convient, même dans une analyse aussi sommaire, de faire mention des index : les deux index primitifs grecs et français sont beaucoup plus complets (l'index français, en particulier, comporte des subdivisions plus précises); et il s'y est joint un index des passages cités, qui rendra bien des services pour l'explication des textes. On ne saurait donc être assez reconnaissant à M. Humbert pour le travail auquel il s'est livré et dont on aura à chaque instant l'occasion de mesurer le prix.

J. de Romilly.

A TRAVERS LES REVUES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

D'Aubigné A. — Pierre Emmanuel : *Agrippa d'Aubigné*, « Rev. de Paris », novembre 1953. « Cet homme assurément libre, ne fut pas libéral pour autant... homme à la sève dure et brutale, mais pas plus que la moyenne à son époque; courageux et plein d'honneur, pitoyable aux faibles et paternel à la souffrance des humbles. Au fond, un paysan qui crie quand on écorche la terre. »

Balzac. J. Pommier : *Genèse du premier Louis Lambert*, « Rev. d'Hist. litt. », octobre-décembre 1953. Le premier *Louis Lambert* (qui en constitue aujourd'hui la deuxième partie) reprend et développe le schéma d'un drame sentimental très rapidement esquissé, quelques mois auparavant, dans le *Curé de Tours* : ainsi s'offre déjà un premier essai, timide, de réapparition des personnages.

— M. Regard : *Balzac est-il l'auteur de Gambara ?* ibid. D'importants fragments de ce récit sont écrits par Balzac, notamment ceux qui concernent la musique, ajoutés sur les troisièmes épreuves. Mais le récit est en partie l'œuvre de Belloy, alors secrétaire de Balzac, sans compter deux autres collaborateurs.

— Moïse Le Yaouanc : *Notes balzaciennes : Le Lys et la famille Carraud* (quelques traits communs entre le ménage Carraud et les châtelains de Clochegourde) ; *Sur le Médecin de campagne* (la confession et l'épitaphe de Benassis) ; *La chimie de l'intelligence d'après La Recherche de l'absolu* (Balzac s'inspirant d'une communication faite en 1834 à l'Académie des Sciences) ; *La première Physiologie du mariage*, ibid.

— J. Pommier : *Comment Balzac a nommé ses personnages*, « Cahiers de l'Ass. intern. des études françaises », juillet 1953.

— Roger Pierrot : *Balzac et Hugo d'après leur correspondance*, « Rev. d'Hist, litt. », octobre-décembre 1953. Lettres ou billets dont beaucoup étaient inédits; ils vont de 1828 à 1847.

Chateaubriand. — Pierre Christophorov : *La genèse du Génie du Christianisme*, « Cahiers de l'Ass. intern. des études françaises », juillet 1953.

— Mme d'Andlau : *La genèse des Martyrs, naissance d'une épopée*, ibid. Sur la version primitive des *Martyrs* où font défaut tous les éléments proprement épiques; l'œuvre devait être d'abord de caractère romanesque, transposant souvent la propre vie de Chateaubriand.

Corneille. — Robert Genaille : *Lecture de Cinna*, « Rev. universitaire », juillet-octobre 1953.

Diderot. — Lester G. Crocker : *John Toland et le matérialisme de Diderot*, « Rev. d'Hist. litt. », juillet-septembre 1953. C'est très probablement sous l'influence de ce déiste anglais que Diderot voit dans le mouvement, non plus seulement une faculté virtuelle, mais une qualité essentielle de la matière. Cette théorie ouvre des perspectives beaucoup plus larges chez Diderot.

— Marlou Switten : *Diderot's theory of language as the medium of literature*, « The romanic review », octobre 1953. Ce qu'a pensé Diderot des qualités propres au langage poétique.

Encyclopédie. — E. Marcu : *Un Encyclopédiste oublié : Foroney*, « Rev. d'Hist. litt. », juillet-septembre 1953. Secrétaire perpétuel de l'Académie de Berlin. Forney est l'auteur dans l'Encyclopédie de quatre-vingt-un articles ou parties d'articles. Forney était un de ces rédacteurs prudents qui n'inquiétaient guère le pouvoir.

Furetière. — William-Emile Strickland : *Social and literary satire in Furetière's* Roman Bourgeois, « French review », janvier 1954. Analyse assez brève de cette satire.

Les Goncourt. — André Billy : *Les frères Goncourt boulevardiers*, « Rev. de Paris », octobre 1953. L'existence boulevardière des Goncourt s'étend approximativement de leur entrée à *L'Eclair* en novembre 1851, à l'automne 1862, date de leurs débuts chez la princesse Mathilde. Renseignements sur les boulevardiers de l'époque (About, Murger, Aubryet, Scholl, Saint-Victor, etc.).

Hugo. — Georges Huard : *Notre-Dame de Paris et les Antiquaires de Normandie*, « Rev. d'Hist. litt. », juillet-septembre 1953. Article très précis sur la documentation que Hugo puisa sûrement ou probablement dans les travaux de divers archéologues normands. Il l'utilisa en particulier pour *Notre-Dame de Paris*.

Jansénisme. — Jean Orcibal : *Qu'est-ce que le Jansénisme ?* « Cahiers de l'Ass. intern. des études françaises », juillet 1953. Impossibilité de découvrir dans le Jansénisme « une unité substantielle, comme s'il s'agissait d'une essence dont le temps n'aurait fait que manifester les divers aspects ». Le mot désigne plutôt un faisceau de tendances psychologiques, elles-mêmes vagues.

J. Laforgue. — P. Capretz : *Cinq poèmes inconnus de Jules Laforgue* (1879-1884), « Rev. des Sc. hum. », octobre-décembre 1953.

La Rochefoucauld. W. G. Moore : *La Rochefoucauld, une nouvelle anthropologie*, ibid. Surtout si l'on se reporte aux premiers états du texte, on s'aperçoit que le problème essentiel abordé par La Rochefoucauld n'est pas celui de l'existence ou de l'absence de l'altruisme en l'homme. Ses *Maximes* dégagent bien d'autres principes : par exemple, l'extrême complexité de nos motifs d'action; l'homme doit être jugé plus d'après sa force d'âme que d'après sa vertu et sa sagesse; dans la lutte qu'il mène contre autrui et contre le hasard l'homme puise les principes de son action dans l'amour-propre, envisagé par La Rochefoucauld plutôt comme une sorte d'instinct vital que comme la concupiscence blâmée par Bossuet ou Nicole.

Lamartine. — Moïse Le Yaouanc : *Aldomen et le Lac*, « Rev. universitaire », novembre-décembre 1953. Rapprochement entre un poème tiré d'*Aldomen*, premier roman de Senancour et *Le Lac*.

Mérimée. — *Lettres inédites* (d'Espagne, 1853) *présentées et annotées par* Maurice Parturier, « Rev. de Paris », décembre 1953.

Michelet. — Paul Viallaneix : *En marge du Banquet : deux textes inédits de Michelet*, « Rev. d'Hist. litt. », juillet-septembre 1953. Ces deux textes ont été négligés lors de la publication posthume du *Banquet :* l'un traite de la « dissidence de l'Eglise socialiste et révolutionnaire » : Michelet montre qu'il importe de rapprocher les théoriciens socialistes, disciples de Fourier et de Saint-Simon, et les révolutionnaires de tradition jacobine. L'autre texte offre la relation d'une cérémonie célébrée par des Saint-Simoniens, suivie d'une sorte de méditation de Michelet. Les deux textes sont de 1854.

Molière. — René Bray : *Molière sur les tréteaux*, « Mercure de France », 1er janvier 1954. Plus encore qu'à la vérité psychologique, Molière obéit à la logique du théâtre, qui n'est pas celle de la vie. « On veut que ses caractères soient peints d'après nature; sans doute il a observé son temps. Mais quand il conçoit un Orgon ou un Argan, c'est à des nécessités scéniques ou comiques qu'il plie ses personnages. »

Montaigne. — S. de Sacy : *Montaigne voyage*, ibid. 1er février 1954 : comment l'examen attentif du journal permet de compléter ou de modifier parfois notre représentation de la personnalité de Montaigne.

Pascal. — P. Jansen : *La bibliothèque de Pascal. Les sources des Provinciales*, « Revue Historique », octobre-décembre 1952. Ces notes figurent sur quatorze volumes ayant appartenu à Pascal et conservés à la Bibliothèque Mazarine. Comme l'avaient sans doute fait avant lui Arnauld et Nicole, Pascal s'est notamment inspiré d'ouvrages écrits pour leur défense par des jansénistes flamands.

Proust. — L. Guichard : *Notes sur quelques clefs du roman de Proust*, « Rev. Sc. hum. », octobre-décembre 1953. A propos de Cocteau et du personnage de Saint-Loup et, pour le personnage de Charlus, certaines expériences de Proust lui-même.

Racine. — Raymond Picard : *Un livre italien annoté par Racine*, « Rev. d'Hist. litt. », octobre-décembre 1953. Il s'agit d'un volume conservé au *British Museum*, *La Secchia rapita*, poème héroï-comique de Tassoni, annoté par Racine dans sa première jeunesse.

— Jean Dubu : *De quelques raisons esthétiques du silence de Racine après Phèdre*, « XVII^e Siècle », 1953, n° 20. Après *Iphigénie* et surtout après *Phèdre*, « la nouvelle valeur accordée au surnaturel et à la mort » aboutit à une intériorisation du drame plus poussée encore que dans les pièces précédentes; elle détruit « l'équilibre du drame tel que Racine le concevait antérieurement »; les autres personnages n'excitent qu'un intérêt médiocre à côté de celui que suscite *Phèdre*. D'autre part, Racine pouvait-il encore, après *Phèdre*, accepter « un compromis où se trouvaient par lui parés des prestiges d'une expérience morale et quasi mystique acquis à l'intérieur de la religion chrétienne, la fable et les héros du paganisme ? ».

Renan. — Henriette Psichari : *La prière sur l'Acropole, étude des sources*, « Rev. d'Hist. litt. », juillet-septembre 1953. Une adaptation que J. G. Guignaut a donnée de *Symbolik und Mythologie* de Creuzer constitue une source importante de Renan; elle rend compte de divers noms qu'il a attribués à la déesse et de certaines interprétations symboliques attribuées ici à des épisodes de la mythologie.

Sand (George). — Madeleine L'Hopital : *Le centenaire des Maîtres Sonneurs*, « Rev. universitaire », novembre-décembre 1953. Contient notamment d'intéressants renseignements bibliographiques.

Stendhal. — F. Michel : *Les secrets d'Earline*, « Rev. Sc. hum. », octobre-décembre 1953. Dans un cahier écrit en 1840 et, pour plusieurs raisons, extrêmement difficile à déchiffrer et à interpréter, Stendhal évoque son amour pour une femme qu'il nomme Earline. Dans des pages consacrées en 1943 à cette amie de Stendhal et reprises en 1950 dans les *Nouvelles soirées du Standhal-Club* (1). M. Michel pensait qu'en dépit de certains objections, Earline pourrait être la comtesse Giulia Cini, « la comtesse Sandre » : M. Michel en est aujourd'hui presque convaincu. L'interprétation psychologique qu'il donne de ces pages mystérieuses, diffère très sensiblement de celle qu'a proposée M. Martineau dans son *Histoire du cœur de Stendhal*. A la suite de son étude, M. Michel publie ici ce manuscrit d'Earline et un grand nombre de *Marginalia* concernant le même personnage.

(1) Voir *L'Information littéraire*, janvier-février 1951, p. 30.

— Henri Martineau : *Derniers travaux* (sur Stendhal), « Le Divan », janvier-mars 1954. Présentation d'articles récents : de M. P.-P. Trompeo : *Stendhal sul Lago di Como* (Le Vie d'Italia, novembre 1953); d'Yvan Delteil : *Au chevet de Stendhal* (Le Progrès médical, 10 janvier et 10 décembre 1953), de Jules C. Alciatore dans « Modern language notes », novembre 1953 sur l'origine possible dans un passage de *L'Amour* du titre : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

Voltaire. — Louis Tenenbaum : *Madame du Deffand's, correspondence with Voltaire*, « French review », janvier 1954. Analyse succincte de cette correspondance.

— G. Vidal : *Une publication de Voltaire demeurée inconnue*, « Le Médiateur d'une grande province », « Bulletin du Bibliophile », décembre 1953. Pamphlet de 75 pages in-12 datant de 1762 et dirigé contre les Jésuites. Il conviendrait de l'attribuer à Voltaire.

— Jean Nivat : *Quelques énigmes de la correspondance de Voltaire*, « Rev. d'Hist. litt. », octobre-décembre 1953. Important article concernant la correspondance adressée en 1753-1754 par Voltaire à M^me^ Denis. En particulier, identification des personnages comme Frédéric II, Louis XV, Voltaire lui-même, etc., que Voltaire, par prudence, désignait par des pseudonymes. Indication sur l'origine de la collaboration à L'Encyclopédie. Importance de la distinction que, d'une façon générale, il conviendrait de faire dans la correspondance de Voltaire entre les lettres qu'il destinait en fait à l'impression, celles qui devaient circuler entre amis, celles enfin qui devaient demeurer tout à fait confidentielles et où paraît le mieux un Voltaire assez différent de l'image qu'on se fait ordinairement de lui.

Zola. — E. Legouis : *La Terre de Zola et le Roi Lear*, « Rev. de Litt. comparée », octobre-décembre 1953.

— M. Cazaux : *Zola en Suède*, ibid.

— Marcel Girard et Vlasta d'Hermies : *Emile Zola devant la critique tchèque : la critique littéraire* (2^e^ partie), « Revue des Etudes slaves », t. XXX, fasc. 1-4, 1953. « En Bohême, comme ailleurs, l'œuvre d'Emile Zola fut un champ de bataille. Elle a triomphé finalement. »

Divers. — B. Quemada : *Les termes de mode chez Boursault*, « Le Français moderne », octobre 1953 et janvier 1954. Cet article concerne aussi plus généralement le vocabulaire de la mode et son évolution à la fin du XVII^e^ siècle.

Du Baroque au Classicisme : R. Lebègue : *La tragédie;* Robert Garapon : *Le théâtre comique;* René Pintard : *La poésie*, « XVII^e^ Siècle », 1953, n° 20. Indications sur l'évolution qui, dans ces trois domaines, en France mène de l'exubérance baroque aux qualités de mesure qui distinguent l'art classique.

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

PEUT-ON ENSEIGNER LA LITTÉRATURE COMPARÉE ?

Tout a été dit pour et contre la littérature comparée. A son propos les discussions risquent d'autant moins de s'éteindre que, d'un pays à l'autre, on se fait de cette science les conceptions les plus diverses (1) : étrange destin d'une discipline par essence, croirait-on, internationale. Pour avoir naguère dressé le bilan des recherches comparatistes en France (2), je me suis vu accusé outre-Atlantique de « nationalisme ». Au risque d'encourir encore ce reproche, je voudrais honnêtement m'interroger sur les possibilités **françaises** d'un enseignement de la littérature comparée. Cet enseignement existe dans nos Facultés : faut-il le poursuivre tel quel ? En modifier l'orientation ? Il n'existe pas dans nos lycées: doit-on et peut-on l'y introduire ?

* * *

Au plan de la recherche, nul ne conteste le droit de la littérature comparée à l'existence. Les Britanniques eux-mêmes, si réticents devant l'enseignement comparatiste universitaire, admettent la légitimité d'enquêtes sur les relations littéraires internationales; ils en ont fourni maint brillant exemple. Les difficultés commencent avec l'organisation d'études de littérature comparée en Faculté. En France, celles-ci se présentent aujourd'hui comme une préparation à un Certificat de licence (je laisse de côté les mémoires de diplôme qui relèvent déjà de la recherche). Le programme comprend deux parties distinctes : des « questions » d'histoire littéraire internationale, des « textes » groupés trois par trois, selon les options linguistiques des candidats, la littérature française étant commune aux différentes options. Exemples de questions : le thème de Faust en Europe, la littérature pastorale au XVII[e] siècle, le roman historique à l'époque romantique. Exemples de textes groupés : **Dom Juan** de Molière, **Don Juan** de Lenau, **Man and Superman** de Bernard Shaw; **Werther, René, Childe Harold.**

Il va de soi qu'en France un enseignement comparatiste prenne pour base la littérature que les étudiants connaissent le mieux : la nôtre. C'est elle au surplus que, devenus professeurs, ils auront, pour la plupart, à enseigner. Pour le reste le système actuel ne va pas sans de sérieuses difficultés. Communes à toutes les options, les questions font l'objet de cours qui s'adressent à un public en partie ignorant d'une ou de plusieurs des littératures envisagées. Ayant à traiter l'an passé des relations franco-britanniques au XIX[e] siècle, j'avais parmi mes auditeurs des apprentis comparatistes « méridionaux » qui avaient pris une option franco-italo-espagnole. Pouvais-je attendre et exiger d'eux une connaissance sérieuse des lettres anglaises, quand ils avaient déjà à préparer neuf textes français, italiens et espagnols ?

Le groupement ternaire des textes pose des problèmes encore plus ardus. Autant il est facile et fructueux de comparer deux à deux telle œuvre à telle autre (**Werther** et **René, Quentin Durward** et **Cinq-Mars**) autant il est artificiel, parfois, de grouper trois œuvres offrant un intérêt commun. Une étude du thème de Don Juan ne peut négliger le poème de Byron, mais quelle sera la base d'une explication comparée de la pièce de Molière et de l'œuvre du poète anglais qui peut-être ne lut jamais le **Dom Juan** de son devancier ? Entre Molière et Lenau, entre Byron et Lenau, le courant passe, mais l'artifice est de les rassembler tous trois. On dira qu'entre des textes que ne lie aucune influence exercée ou subie, un parallèle est souvent possible, ne serait-ce que pour dégager l'originalité de chaque auteur en présence d'un thème traditionnel. Mais si l'esthétique n'y perd rien, l'histoire n'a que faire de tels rapprochements; et jusqu'à présent les comparatistes français se sont voulus d'abord historiens.

Quel que soit finalement le but de la littérature comparée, je verrais le remède à ces difficultés dans une association plus étroite des « questions » et des « auteurs ». Les questions seraient groupées par options linguistiques, la combinaison « littérature française et deux littératures étrangères » étant maintenue. Chacune serait éclairée par l'examen plus approfondi de certains textes : l'explication jumelée, ou triple — quand le sujet le permettrait —, aurait là sa place. Ainsi l'étude des relations franco-anglaises au XIX[e] siècle s'appuierait d'une part sur un cours d'ensemble, d'autre part sur l'explication d'œuvres représentatives comme **A Rebours** ou **Le Portrait de Dorian Gray.** On peut même concevoir qu'un sujet plus vaste comme l'histoire de Don

(1) Cf. **Orientations en littérature comparée,** Rev. de Litt. Comp., janvier-mars 1953, où l'on trouvera des exposés italien, allemand et français.
(2) **La littérature comparée,** Paris, P.U.F., 1951.

Juan fasse l'objet d'un cours commun aux différentes options, chaque groupe expliquant les œuvres correspondant à sa spécialité.

Parlant en mon nom personnel, je n'insisterai pas sur cet aspect universitaire de l'enseignement comparatiste. D'autres, plus expérimentés, auraient leur mot à dire. Et puis, l'on m'objectera peut-être que, dans l'état actuel des finances publiques... Je ne crois pas pourtant que ma proposition, si on la retenait, soulèverait des difficultés financières. Les lecteurs de **l'Information littéraire** ne m'en voudront pas, en tout cas, d'avoir suggéré une direction possible. Il n'est pas interdit de rêver à voix haute, quand le rêve est honnête.

* * *

Le programme des lycées ne consacre que des allusions à la littérature comparée. Cependant il me semble qu'elle y peut pénétrer, sans modification de structures ni d'horaires. C'est moins, je crois, affaire d'emploi du temps ou de personnel que d'esprit. Il ne s'agit pas d'accabler les élèves sous l'énumération des sources étrangères de nos écrivains. Quand on aura détecté certaines infiltrations indiennes dans la pensée de Lamartine, un lycéen en goûtera-t-il mieux Lamartine et en sera-t-il plus avancé dans la connaissance de l'Inde ? Ce qu'il faut, c'est enseigner nos lettres dans un esprit comparatiste ou, si l'on préfère, humaniste. On peut les prendre pour base d'une exploration des grands problèmes de l'humanité. A travers nos écrivains nous sommes habitués depuis longtemps à retrouver l'héritage artistique et spirituel de la Grèce et de Rome : comparatisme avant la lettre. Pourquoi ne pas élargir notre curiosité et utiliser les ressources qu'offre notre littérature pour initier les élèves aux aspects majeurs des cultures étrangères ? Quel « classique » — j'en suis un — ne possède, à défaut de connaissances encyclopédiques, les moyens d'aider ses élèves à un pareil élargissement de leur horizon ? Celui-ci les guidera plus volontiers vers Shakespeare ou Shelley, celui-là vers Gœthe ou Schiller, cet autre vers Dante et Pétrarque. Nul d'entre eux ne perdra son temps, ni celui de ses élèves.

Pour éclairer ma pensée, je prendrai l'exemple que je connais le moins mal et montrerai comment l'étude de certains textes français devrait permettre, dès le lycée, de découvrir certains traits essentiels de la vie anglo-saxonne. Sans récrire l'histoire de nos rapports avec l'Angleterre, je choisirai quelques œuvres où l'on peut à la fois étudier un beau style français et apprendre à connaître les préoccupations sociales, littéraires et spirituelles de nos voisins.

Dans les **Lettres philosophiques,** Voltaire dessine les grands traits d'une Constitution d'autant plus admirable qu'elle n'existe pas. Si l'on juge l'esquisse trop sommaire, si l'on souhaite plus de détails, qu'on ouvre l'**Esprit des Lois.** Voilà deux ouvrages où l'on peut goûter la langue claire, discontinue et nerveuse de notre XVIII[e] siècle, tout en étudiant la vie politique des Anglais. Il n'y faut pas tout prendre à la lettre, mais la discussion même de tel ou tel passage permettra de composer un tableau plus fidèle. Et d'ailleurs, si on lit bien Montesquieu, on trouvera, à côté de la lumière, les ombres; l'Angleterre qu'il a vue n'est pas seulement la patrie des pouvoirs équilibrés, c'est aussi le pays de la corruption : « L'honneur n'est rien dans ce pays-ci... Il faut à l'Anglais un bon repas, de l'argent et une fille ».

Derrière les structures politiques, Voltaire encore permet de découvrir des structures sociales différentes des nôtres: la dignité du marchand, l'indépendance de l'homme de lettres en sont des illustrations frappantes. Et si l'on veut du pittoresque, pourquoi ne pas choisir ces pages des **Mémoires d'Outre-Tombe** où revit la province anglaise du XVIII[e] siècle finissant ?

Trouve-t-on que ces préoccupations sont étrangères à la mission essentielle du professeur de littérature : éveiller le sens artistique, rendre attentif aux procédés de la création littéraire ? Impossible d'évoquer les débats entre classiques et romantiques sans remonter à Shakespeare. L'élève angliciste aura, bien sûr, sur ce point les lumières de son maître d'anglais. Mais pour le germaniste ou l'hispaniste, une leçon de littérature française ne sera-t-elle pas l'occasion de découvrir du moins quelques caractères d'une œuvre que ne peut ignorer un homme cultivé ? Je ne conçois pas une explication d'un drame de Hugo sans référence à son modèle avoué; et tant pis pour le pauvre adaptateur s'il en sort diminué : l'élève aura du moins appris à distinguer les vraies gloires des fausses. L'épopée du XIX[e] siècle, qu'elle se nomme **Les Martyrs** ou **La Chute d'un Ange**, conduira, elle aussi, à un grand poète anglais, ce Milton tant admiré de Chateaubriand et de Lamartine.

Q'on m'entende bien : au plan de l'enseignement supérieur, on peut longuement discuter sur la primauté de l'histoire ou de l'esthétique. Au plan secondaire, l'hésitation, je crois, n'est pas permise : il s'agit d'ouvrir des intelligences, d'éveiller des sensibilités. La lecture d'un passage de Milton, même en traduction, a plus de chance d'y contribuer que la mention des sources miltoniennes d'un texte des **Martyrs**. Il s'agira de montrer comme l'un des écrivains est à son aise dans le merveilleux chrétien, quand l'autre s'y montre si gauche et, en expliquant cette différence, d'éclairer l'opposition de deux cultures, profanes et religieuses.

Comme auteur d'une thèse sur l'image de la Grande-Bretagne chez nos romanciers contemporains, je ne conserve guère d'illusions sur le sérieux de maints jugements français. Je crois pourtant que certaines œuvres de notre littérature introduisent non seulement à des vérités sociales, non seulement à des formes littéraires, mais à des valeurs spirituelles et morales authentiquement anglaises : ainsi la tolérance à travers Voltaire ou Montesquieu. Mais certes l'initiation ici sera beaucoup moins fructueuse qu'en littérature proprement dite.

La culture française ne peut pas plus remplacer la connaissance directe des lettres anglaises qu'elle ne peut suppléer à la lecture dans le texte des chefs d'œuvre antiques. Mais elle permet de nombreux et suggestifs aperçus sur le monde anglo-saxon. Le drame shakespearien à travers Voltaire, Stendhal, Hugo et Claudel, la révolution industrielle chez Chateaubriand ou Taine, le byronisme dans l'œuvre de Lamartine ou de Musset, tout cela et bien d'autres traits encore de l'âme et de la vie anglaises, essor du roman, grandeur et décadence du gentleman, etc. on peut sinon l'étudier du moins l'entrevoir en parcourant deux siècles et demi de notre littérature.

Que de formes de la pensée et de la sensibilité européennes auxquelles initier ainsi les élèves à partir de nos propres chefs-d'œuvre ! Le théâtre de Corneille est, pour un jeune Français, la voie d'accès normale au monde dramatique espagnol, comme à un certain machiavélisme. Et si **Les Martyrs** conduisent tout naturellement à Milton, ils aident aussi à découvrir l'épopée chrétienne du Tasse.

* * *

Je m'en voudrais de multiplier les exemples. Si ceux que j'ai cités n'ont pas convaincu, c'est que j'ai bien mal plaidé ma cause. Je le répète : je ne rêve pas d'une introduction de la science comparatiste au lycée; mais je crois fermement qu'enseignée dans un esprit comparatiste, notre littérature constitue le fondement d'un humanisme véritable. Avons-nous assez proclamé que nos classiques étaient universels ! Il faut dire aux élèves que Racine ne passe guère les frontières et que Shakespeare les franchit toutes. Ils en comprendront mieux la grandeur vraie de l'Anglais et du Français.

En ce sens, on peut enseigner la littérature comparée au lycée. Non pas ajouter une « matière » aux matières déjà trop nombreuses qui accablent les lycéens, mais profiter de toutes ces fenêtres que nos écrivains ont ouvertes sur le monde extérieur pour montrer, de loin sans doute, mais distinctement, la diversité et la richesse du paysage humain qui cerne l'hexagone national.

Marius-François GUYARD.

DISSERTATION FRANÇAISE

(Pour une classe de Première)

SUJET

On a fait tour à tour d'André Chénier un classique, un romantique et un parnassien. Quel est votre avis sur cette question ?

Réflexion préliminaire. — Chacune des trois désignations est vraie dans une certaine mesure, mais aucune ne définit véritablement le talent d'André Chénier; si l'on veut, elles se complètent ou plutôt elles se détruisent l'une l'autre. Le développement s'apparentera donc à une **discussion.** On soulignera, dans la conclusion, l'originalité profonde du poète, qui échappe en fait à toute classification.

PLAN DÉTAILLÉ

INTRODUCTION

André Chénier, grand poète en un siècle antipoétique, fait figure d'isolé. Aussi a-t-il pu être revendiqué par les écoles littéraires les plus différentes. Nisard, Anatole France et Faguet en font le dernier des classiques; les romantiques, et en particulier Victor Hugo, voient en lui un précurseur; enfin les Parnassiens le saluent comme « le Messie de la poésie moderne » et le reconnaissent pour leur chef. Que devons-nous penser de ces divers efforts pour annexer à une école poétique ce génie original ?

PREMIÈRE PARTIE

André Chénier est-il un poète classique ?

A. — **Sa poésie comporte des éléments classiques.** Comme nos classiques, Chénier proclame la nécessité du travail, célèbre le naturel et la raison; dans l'ensemble, il reprend la doctrine de Boileau, en lui donnant seulement moins d'austérité et plus de souplesse. Son « Epître à Lebrun » définit les conditions d'une imitation originale d'une manière analogue à celle de La Fontaine dans son « Epître à Huet » : le poète ne doit pas hésiter à « envahir les richesses des vieux auteurs », pourvu que, par une sorte d'innutrition perpétuelle, il assimile les matériaux divers qu'il emprunte. D'autre part, André Chénier apporte à construire ses poèmes un goût classique; il a des qualités de discrétion, de délicatesse, de pureté musicale qui apparentent son talent à celui d'un Racine. Enfin et surtout, il possède ce sens profond de l'antiquité qu'ont eu tous les auteurs de l'école classique : comme Racine encore, il est particulièrement imprégné de culture grecque.

B. — **Mais sa conception de l'antiquité est très différente de celle des classiques.** Ceux-ci imitent les auteurs grecs et latins surtout parce qu'ils ont, les premiers, découvert la nature, la raison, la vérité; ils aiment moins l'antiquité pour elle-même que pour les lumières qu'elle a su jeter sur l'humanité éternelle; elle leur fournit un cadre à des analyses d'une portée universelle. André Chénier, au contraire, fils d'une grecque, aime la Grèce antique pour elle-même; il goûte et fait sien l'harmonieux idéal des Grecs : amour du repos et de la lumière; de la vie riante et voluptueuse; culte de la beauté sous toutes ses formes. Aussi s'intéresse-t-il plus aux poètes de l'antiquité, qui ont su donner une vie à son rêve, qu'à ses penseurs ou à ses auteurs tragiques, qui ont médité sur l'homme en général et sur la destinée humaine.

DEUXIÈME PARTIE

André Chénier est-il un poète romantique ?

A. — **Sur certains points, il semble être un initiateur du romantisme.** Il a énoncé quelques principes, où les romantiques ont cru voir une préfiguration de leur doctrine; ainsi sa proclamation : « L'art ne fait que des vers; le cœur seul est poète » peut faire penser au vers fameux d'Alfred de Musset : « Ah ! frappe-toi le cœur; c'est là qu'est le génie ». Il a cultivé, comme les romantiques, certains thèmes lyriques : ses « Elégies », certains fragments de ses « Odes » ou de ses « Idylles », les « Pièces à Fanny », ont des accents mélancoliques ou délicatement émus comparables à ceux des « Méditations » de Lamartine. L'éloquence passionnée des « Iambes », l'indignation vengeresse qui les anime, préludent au souffle satirique des « Châtiments » de Victor Hugo, de même que le projet grandiose de « l'Hermès » présente quelque analogie avec la conception de « La Légende des Siècles ». Enfin, avant les poètes du XIX^e^ siècle, Chénier a contribué à renouveler la versification française : il a assoupli l'alexandrin, lui a donné plus de variété et de puissance, grâce à la fréquence des rejets et à la multiplication des coupes; cette dislocation du vers a fait penser aux efforts des poètes romantiques pour « déniaiser » l'alexandrin.

B. — **Mais les analogies qu'on a fait apparaître entre Chénier et les romantiques demeurent superficielles.** En dépit d'une émotion délicate assez neuve, les pièces élégiaques de Chénier ne le distinguent guère de ses contemporains : comme eux, il traite des lieux communs, tels que l'amour de la campagne et de la solitude, la mélancolie et le sentiment de la mort, l'amitié et l'amour; et il ne réussit pas toujours à rajeunir les thèmes par l'expression : l'abus de la mythologie, un goût trop marqué pour la phraséologie maniérée et les procédés conventionnels du pseudo-classicisme (périphrases, antithèses, pointes précieuses, métaphores nobles), donnent à ces « Elégies » une allure un peu désuète qui les apparente à celles d'un Parny, d'un Lebrun ou d'un Delille. Quant au lyrisme des « Iambes » de Chénier, il est né de circonstances exceptionnelles et ne résulte guère d'une exigence profonde de son génie. Enfin, ses innovations métriques n'ont qu'un rapport assez extérieur avec les innovations romantiques; elles sont plutôt un essai d'application de la technique grecque à la versification française : ainsi, le principe cher à André Chénier de la dislocation du vers s'inspire des lyriques grecs et des chœurs de tragédie.

TROISIÈME PARTIE

André Chénier est-il un poète parnassien ?

A. — **Il s'apparente à l'école parnassienne par certains aspects de son talent.** Comme les Parnassiens, il nourrit un culte pour la beauté antique et il a, pour la célébrer, des accents religieux qui font penser à ceux de Leconte de Lisle; comme les Parnassiens encore, Chénier condamne l'expression passionnée des sentiments : presque toujours, il atténue ce que l'émotion peut avoir de trop violent pour ne laisser place qu'à une émotion esthétique (ainsi, dans « La Jeune Tarentine », il remplace l'évocation brutale de la mort par celle des joies de la vie, dont Myrto va être privée). De même, à la manière de Leconte de Lisle, qui savourait la joie de récréer le monde en beauté, il transfigure ce qui est laid ou simplement trop réaliste grâce à la magie de son style et au groupement mélodieux de ses vers. Enfin, pour Chénier comme pour « le maître du Parnasse », la poésie rivalise avec les arts plastiques, peinture et surtout sculpture : si Lecomte de Lisle décrit avec une singulière énergie de relief des animaux, des forêts vierges, des paysages de tropiques, André Chénier se plaît à évoquer avec précision des attitudes sculpturales (Myrto debout sur la proue d'un vaisseau ou Diane dormant dans un bois, près de son chien qui attend son réveil).

B. — **Mais, sur un point important au moins, André Chénier diffère profondément des Parnassiens.** Sa reconstitution de l'univers antique n'a pas le caractère laborieux, parfois même un peu pédant, des reconstitutions de Leconte de Lisle ou de José-Maria de Hérédia, ancien élève de l'Ecole des Chartes. Chénier n'est ni un érudit, ni un archéologue qui reproduit, grâce à une science minutieuse, les détails significatifs des mœurs ou coutumes de civilisations disparues; c'est avant tout un Grec, transplanté sur le sol français, mais vivant par l'imagination sous le ciel de l'Hellade : les personnages et les scènes familières de la vie antique, les paysages de la Grèce avec leurs collines aux lignes harmonieuses, leurs eaux courantes ou stagnantes, leurs fleurs et leurs roseaux, renaissent et chantent tout naturellement dans sa mémoire. André Chénier vit son rêve, grâce à la poésie; il ne demande pas à l'érudition la matière de ses poèmes, comme les Parnassiens.

CONCLUSION

Ainsi, toutes ces identifications, séduisantes en apparence, sont au fond un peu vaines et surtout discutables. Loin de nous faire mieux pénétrer dans la pensée et dans l'art de Chénier, le petit jeu des affinités de chapelles risque de voiler la vraie physionomie du poète. Plutôt que le dernier des classiques ou le premier des romantiques ou des Parnassiens, André Chénier est avant tout lui-même, et par suite difficilement classable. Sa marque propre consiste d'abord dans la naïveté de sa vision, c'est-à-dire dans la fraîcheur de l'impression et de l'émotion; ensuite dans l'harmonie de son vers, c'est-à-dire dans un instinct secret, donc mystérieux et personnel, des rapports entre les mots, entre les sons, entre les éléments rythmiques. André Chénier donne le sentiment d'une transfiguration, alors même qu'il s'attache à traduire : aussi mérite-t-il d'être placé au rang des créateurs vraiment originaux.

Paul SURER.

THÈME LATIN (Pour les Classes de Lettres) (*)

121. Ils adoraient les ouvrages des anciens, ne refusaient point à ceux des modernes les louanges qui leur sont dues.

Quamquam antiquorum operibus mirum in modum delectabantur, recentiorum libris debitas laudes non inuiti tribuebant.

122. Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie.

In tragoediis id unum animos mouet quod ad ueritatem accedit.

123. Tous les arts sont unis; les sciences humaines N'ont pu de leur empire étendre les domaines sans agrandir aussi la carrière des vers.

Omnes inter se artes ita coniunctae sunt, ut humanae doctrinae imperii fines prolatare non potuerint quin (13) *et poetarum spatium fecerint latius.*

124. La fureur de la plupart des Français, c'est d'avoir de l'esprit.

Hoc (14) *insane student plerique Gallorum ut sint ingeniosi.*

125. Vous serez toujours un orateur très imparfait, si vous n'êtes pénétré des sentiments que vous voulez peindre et inspirer aux autres.

A perfecta illa dicendi ratione longissime semper aberis, nisi iis ipse sensibus eris affectus, quos depingendos (15) *ceterorumque animis susceperis incutiendos.*

126. Tout le malheur des hommes vient de ne savoir pas se tenir en repos dans une chambre.

Hinc omnis exsistit hominum miseria quod in cubiculo tranquille se tenere nesciunt.

127. Si l'on peut rendre l'histoire utile, c'est, ce me semble, en faisant remarquer le bien et le mal que les rois ont fait aux hommes.

Nulla re magis, ut opinor, utilem efficere quis (16) *poterit historiam, quam si notauerit quid boni aut mali hominibus reges attulerint.*

128. La physionomie ne se montre pas dans les grands traits, ni le caractère dans les grandes actions : c'est dans les bagatelles que le naturel se découvre.

Quemadmodum non in magnis lineamentis uultus deprehenditur, ita neque in magnis factis ingenium : ex rebus tenuissimis apparet indoles.

129. Nous devons travailler à nous rendre très dignes de quelque emploi : le reste ne nous regarde point; c'est l'affaire des autres.

Enitamur ut nos aliquo munere maxime dignos efficiamus : quod superest, nihil ad nos; alii uiderint (17).

130. C'est une grande misère que de n'avoir pas assez d'esprit pour bien parler, ni assez de jugement pour se taire.

Summa sane miseria est si cui nec tantum ingenii suppetit (18) *ut recte loquatur, nec tantum iudicii ut sileat.*

131. On croit qu'Hannibal fit une faute insigne de n'avoir point été assiéger Rome après la bataille de Cannes.

Opinio est Hannibalem ineptissime fecisse quod post Cannense proelium non statim ad oppugnandam Romam profectus sit.

132. Le seul moyen de le plier était de le piquer d'honneur; avec le mot de gloire on obtenait tout de lui.

Non alia re flecti poterat, quam (19) *verecundiae stimulo; etenim, si quis ei gloriam proponebat, omnia ab eo impetrabat.*

133. Je m'occupe trop peu de l'offense, pour m'occuper de l'offenseur.

Segnius offensam curo quam ut eum qui offendit multum curem.

134. Il vint une année très fâcheuse, et la famine fut si grande, que ces pauvres gens résolurent de se défaire de leurs enfants.

Cum asperrimus annus superuenisset, tanta fuit cibi inopia, ut hi miseri suos liberos a se dimittere statuerent.

(13) *quin :* après une proposition négative, *ut non* ou *quin* (de telle sorte que ne pas) indique une conséquence nécessaire et infaillible : *numquam accedo, quin abs te abeam doctior* (Ter., *Eun.*, 4, 7, 21) : je ne t'approche jamais sans m'en retourner plus savant.

(14) *hoc :* l'accusatif neutre d'un pronom (*id, hoc, illud, idem...*) se joint à des verbes transitifs indirects comme *laetor, glorior, irascor, studeo...* Au pronom, on ajoute, par une proposition subordonnée, une détermination précise : *hoc... ut.*

(15) *depingendos... incutiendos :* cf. Cic., *Verr.*, IV, 82 : *is qui laudem gloriamque P. Africani tuendam conseruandamque suscepit* (celui qui s'est chargé de protéger et maintenir l'honneur et la gloire de l'Africain).

(16) *quis :* désigne quelqu'un dont l'existence est purement hypothétique, tandis que *aliquis* désigne le plus souvent quelqu'un d'indéterminé sans doute, mais qui existe réellement. *Aliquis uenit* = quelqu'un est venu; *uenerit quis* = supposons que quelqu'un soit venu (c'est une supposition qu'on fait pour en tirer une conséquence quelconque).

(17) *uiderint :* cf. Cic., *de Or.*, I, 58 : *sed de hoc tu ipse uideris* (sur ce point, c'est à toi de voir); *Sitne malum dolor necne, stoici uiderint* (*Tusc.*, 2, 18) (si la douleur est ou n'est pas un mal, je laisse cette question aux stoïciens).

(18) *suppetit :* cf. Cic., *Off.*, I, 31 : *si cui haec suppetunt :* si quelqu'un dispose de ces avantages.

(19) *quam :* peut s'employer après *alius, aliter* ou *secus*, lorsqu'ils sont accompagnés d'une négation; cf. Cic., *Verr.*, II, 1, 24 : *ne aliter quam ego uelim meum laudet ingenium* (pour ne pas le laisser faire de mon talent un éloge tout autre que celui que je désirerais).

(*) Voir *L'Information Littéraire*, 1952, n° 4, p. 165.

135. Ou premiers ou derniers à tous la piste est faite,
Ou tôt ou tard il faut qu'on se rende à ce port;
Qui commande la charge ordonne la retraite;
La loi qui fit la vie a fait aussi la mort.

Ut primis sic ultimis omnibus arena patet; serius ocius (20) *ad hunc portum perueniamus oportet; qui cani impetui, idem receptui cani jubet; quae lex uitam, ea quoque mortem instituit.*

136. Il ne faut qu'avoir lu Tacite pour savoir que si Néron a été quelque temps un bon empereur, il a toujours été un très méchant homme.

Qui modo Taciti scripta legerunt, cognitum habent (21) *eum, ut aliquamdiu bonus princeps exstiterit, ita semper improbum hominem fuisse.*

137. Que faire d'Egésippe qui demande un emploi ? Le mettra-t-on dans les finances ou dans les troupes ?

Hegesippo munus rogante quomodo utamur (22)*? Aerarione an militiae eum adhibebimus ?*

138. Craignez, Romains, craignez que le ciel quelque jour
Ne transporte chez vous les pleurs et la misère.

Timete, Quirites, timete ne dii olim ad uos luctum calamitatemque transferant.

139. Tout ce qu'Esope put dire n'empêcha point qu'on ne le traitât comme un criminel infâme.

Quidquid Aesopus dicere conatus est nullam moram attulit quominus cum eo ageretur ut ei in nefario scelere deprehensus esset.

140. Ce n'est pas une bonne qualité pour une femme d'être savante, et c'en est une très mauvaise d'affecter de paraître telle.

Eruditio non multum habet laudis in muliere; eruditionis uero ostentatio uitium est maximum.

141. Restait cette redoutable infanterie de l'armée d'Espagne, dont les gros bataillons serrés, semblables à autant de tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches, demeuraient inébranlables au milieu de tout le reste en déroute, et lançaient des feux de toutes parts.

Restabant formidandi illi Hispani exercitus pedites, quorum densa confertaque agmina, totidem turribus similia, quae quidem ruinas ultro reficere possent, ceteris fusis fugatisque, stabant immobilia et ignes undique emittebant.

142. Les peuples de la Bétique n'ont appris la sagesse qu'en étudiant la simple nature. Ils ont horreur de notre politesse et il faut avouer que la leur est grande par leur simplicité aimable.

Sapientiam non nisi ex diligenti simplicis naturae cognitione hauserunt Beticae populi. A nostra urbanitate abhorrent et fatendum est eos, utpote (23) *amabili praeditos simplicitate, quam maxime urbanos esse.*

143. Nous croyons voir partout des présages sinistres de notre mort, dans les rêveries d'un songe, dans le chant nocturne d'un oiseau, dans le nombre fortuit des convives; nous croyons la voir partout, et c'est pour cela même que nous tâchons de la perdre de vue.

Undique mortem nostram nobis infauste praesagiri arbitramur, uel uanis insomniorum simulacris, uel uolucrum nocturno cantu, uel fortuito conuiuarum numero : ubique eam adspicere nobis uidemur, ideoque eius adspectum repellere tentamus.

144. Pendant que Rome conquérait l'univers, il y avait dans ses murailles une guerre cachée; c'étaient des feux comme ceux de ces volcans qui sortent sitôt que quelque matière vient en augmenter la fermentation.

Dum Romani terrarum orbem armis subigunt, intra Urbis moenia occultum quoddam bellum erat, quales in sinu montium gliscunt ignes, qui palam effunduntur ubi quid accessit quo uehementius efferuescant.

145. Otez de nos cœurs cet amour du beau, vous ôtez tout le charme de la vie.

Illo honesti amore ex animis nostris sublato, omnis uitae iucunditas tollitur.

146. Ce qui fait que de certains esprits fins ne sont pas géomètres, c'est qu'ils ne peuvent du tout se tourner vers les principes de géométrie.

Homines quidam acuti, quod non sunt geometrae, ea causa est quod mentes suas ad geometricas rationes aduertere omnino nequeunt.

147. Quel que soit le nombre des méchants sur la terre, il est peu de ces âmes cadavéreuses devenues insensibles, hors leur intérêt, à tout ce qui est juste et bon.

Quantuscumque est (24) *in terris improborum numerus, paucorum tamen animos reperias* (25) *ita cadaueribus similes, quos iam non commoueat, citra propriam utilitatem, quidquid iustum ac bonum est.*

148. Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses infortunes

Haec persona quam finxi a tragoediae norma paululum recedit, cum misericordiam nimiis miseriis commouendam non curet.

(20) *serius ocius :* omission de la copule lorsqu'on oppose deux à deux des termes de sens contraire : *huc illuc, ultro citro, serius ocius* (Hor., *Od.*, 2, 3, 26).

(21) *cognitum habent :* la périphrase formée au moyen d'un participe passé passif et de *habeo* (*habebam, habebo*) marque que l'on est en possession d'un résultat. *Habeo aliquid perspectum* ne signifie pas seulement *perspexi* (j'ai examiné), mais il indique que j'ai actuellement telle vue et que la chose a été mûrement examinée par moi.

(22) *utamur :* expression de la délibération au sujet d'une décision à prendre. Dans ce cas on n'emploie guère que les premières personnes du subjonctif présent.

(23) *utpote :* particule causale avec un participe; cf. Tit. Liv., 2, 33, 8 : *utpote capta urbe* (parce que la ville était prise).

(24) *est :* l'indicatif avec les propositions relatives indéterminées, commençant par *quicumque, quisquis, qualiscumque, quantuscumque,* etc.

(25) *reperias :* potentiel; manière d'atténuer le futur. *Dicas* = tu dirais, on dirait, on pourrait dire, on dira peut-être.

J. Léger.